



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales.

Acercamiento a la interpretación de la obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28
de Camilo Saint Saëns, mediante un estudio comparativo editorial y fonográfico.

Tesis previa a la obtención del título
de Licenciada en Artes Musicales
Área de Ejecución Instrumental-Violín.

AUTORA: Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

C.I.: 0303010789

TUTOR: Mgts. William Rene Vergara Saula.

C.I.: 0301166658

Cuenca-Ecuador.

2018.



RESUMEN.

La presente investigación, trabajó en un acercamiento a la interpretación de la obra Introducción y Rondó Caprichoso Op.28 de Camilo Saint Saëns, mediante un estudio comparativo editorial y fonográfico vinculado a un análisis musical de la obra.

En un inicio se abordó aspectos referentes a estructura musical, manejo de armonía, melodía, ritmo, orquestación, etc., y posteriormente se realizó el estudio comparativo editorial y fonográfico, donde se profundizó sobre aspectos netamente interpretativos de los dos violinistas tomados como referentes para este trabajo.

En los trabajos editoriales se analizó y comparó, aspectos tales como sugerencias de articulaciones, digitaciones, arcadas, y en los trabajos fonográficos se analizó el manejo de sonido y la elección de tempos tomados para la ejecución de diferentes secciones de la obra.

PALABRAS CLAVE: INTRODUCCIÓN Y RONDO CAPRICHOSO OP.28, CAMILO SAINT SAËNS, ROMANTICISMO MUSICAL, ANÁLISIS EDITORIAL, ANÁLISIS FONOGRAFICO, ANÁLISIS MUSICAL.



ABSTRACT.

The present study, worked with obtaining a close interpretation of the work Introduction and Rondó Caprichoso Op.28 by Camilo Saint Saëns, through a comparative editorial study and phonographically linked to a musical analysis of the work.

At the start referent aspects of musical structure are discussed along with the harmony, melody, rhythm, orchestration, etc, and later, there is a deeper understanding of of the comparative editorial and phonographic, where a deeper understanding of specific interpretive aspects of both violinists taken as referents for this work.

In the editorial works an analysis and comparison of aspects such as articulatory suggestions, digitizations, the way the bow is used, and in the phonographic works the use of sound and the election of timing were analyzed for the use and productions of different sections of the work.

KEY WORDS: INTRODUCCIÓN Y RONDO CAPRICHOSO OP.28, CAMILO SAINT SAËNS, MUSICAL ROMANTICISM, EDITORIAL ANALYSIS, PHONOGRAPHIC ANALYSIS, MUSICAL ANALYSIS.



ÍNDICE.

RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
INTRODUCCIÓN.....	12
Capítulo 1. Contexto Histórico y Análisis de la Obra Introducción y Rondo Caprichoso de Camilo Saint Saëns.....	16
1.1 Contexto Histórico.....	16
1.2 Análisis de la Obra.....	18
1.2.1. Introducción sobre la función del análisis musical.....	18
1.2.2. Análisis.....	19
Capítulo 2. Análisis comparativo editorial y fonográfico.....	68
2.1. Introducción al análisis comparativo editorial y fonográfico.....	68
2.2. Análisis comparativo editorial y fonográfico.....	69
CONCLUSIONES.....	101
BIBLIOGRAFÍA.....	104



ÍNDICE DE FIGURAS.

FIGURA. 1 ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA INTRODUCCIÓN.	20
FIGURA. 2 INICIO DE LA INTRODUCCIÓN DONDE PRESENTA LA TONALIDAD DE LA MENOR.	21
FIGURA. 3 MELODÍA PRESENTADA POR EL VIOLÍN EN LA INTRODUCCIÓN.....	22
FIGURA. 4 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA INTRODUCCIÓN.	23
FIGURA. 5 DESCRIPCIÓN DE LA MELODÍA DE LA INTRODUCCIÓN	24
FIGURA. 6 DESCRIPCIÓN DEL INICIO DEL RONDO.....	26
FIGURA. 7 PERÍODOS MUSICALES DE LA MELODÍA.....	27
FIGURA. 8 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE A.	28
FIGURA. 9 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA PARTE A.....	29
FIGURA. 10 DISEÑO MELÓDICO RÍTMICO PRESENTADO EN LA PARTE A.....	30
FIGURA. 11 DISEÑO MELÓDICO RÍTMICO DE LA PARTE B.	30
FIGURA. 12 FORMULA RÍTMICA PRESENTADA EN LA CUERDA EN LA PARTE B.....	31
FIGURA. 13 ENTRADA DE LA MADERA Y METAL EN LA PARTE B.	31
FIGURA. 14 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA PARTE B.	32
FIGURA. 15 DESCRIPCIÓN DE LOS RECURSOS USADOS EN EL PUENTE.	33
FIGURA. 16 DESCRIPCIÓN DE LOS RECURSOS USADOS EN EL PUENTE.	33
FIGURA. 17 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO USADO EN EL PUENTE.	34
FIGURA. 18 PARTE A`, TONALIDAD ASENTADA POR LA ORQUESTA.	35
FIGURA. 19 MATERIAL PRESENTADO EN LA PARTE A.....	36
FIGURA. 20 NUEVO MATERIAL TEMÁTICO.....	36
FIGURA. 21 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO EN LA PARTE A`	37
FIGURA. 22 CADENCIA AUTENTICA.	38
FIGURA. 23 DESCRIPCIÓN PARTE C.	40
FIGURA. 24 DESCRIPCIÓN PARTE C.	41
FIGURA. 25 DESCRIPCIÓN PARTE C.	42



FIGURA. 26 DESCRIPCIÓN PARTE C.	43
FIGURA. 27 MELODÍA CON CANTOS INTERNOS DEL PUENTE.	43
FIGURA. 28 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DEL PUENTE.....	44
FIGURA. 29 FORMULA RÍTMICA PRESENTADA POR LA CUERDA.	44
FIGURA. 30 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE D.	45
FIGURA. 31 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA PARTE D.	46
FIGURA. 32 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA PARTE D.	47
FIGURA. 33 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA PARTE D.	48
FIGURA. 34 DESCRIPCIÓN DE LA MELODÍA DE LA PARTE D.....	49
FIGURA. 35 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DEL PUENTE.....	50
FIGURA. 36 DESCRIPCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO DEL PUENTE.....	51
FIGURA. 37 DESCRIPCIÓN DE LA MELODÍA DEL PUENTE.	51
FIGURA. 38 DESCRIPCIÓN DE LA MELODÍA DEL PUENTE.	52
FIGURA. 39 VARIACIÓN, USO DEL CROMATISMO.....	53
FIGURA. 40 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE D`.	53
FIGURA. 41 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE D`.	54
FIGURA. 42 PARTE B`	55
FIGURA. 43 DESCRIPCIÓN DEL PUENTE.....	56
FIGURA. 44 DESCRIPCIÓN DEL PUENTE.....	57
FIGURA. 45 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE A``	58
FIGURA. 46 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE A``	59
FIGURA. 47 DESCRIPCIÓN DEL PASO A LA CODA.	60
FIGURA. 48 DESCRIPCIÓN DE LA CODA.....	61
FIGURA. 49 DESCRIPCIÓN DE LA CODA.....	62
FIGURA. 50 RITMO CARACTERÍSTICO DE LA OBRA PRESENTADO POR EL TIMPANI.	63
FIGURA. 51 DESCRIPCIÓN DEL FINAL DE LA OBRA.	64
FIGURA. 52 ORQUESTACIÓN.....	65



FIGURA. 53 DESCRIPCIÓN DEL INICIO DE LA OBRA.....	66
FIGURA. 54 DESCRIPCIÓN DEL FINAL DE LA INTRODUCCIÓN.....	67
FIGURA. 55 RITMO CARACTERÍSTICO DE LA OBRA.....	67
FIGURA. 56 ANÁLISIS EDITORIAL DE LA PARTE A DE LA INTRODUCCIÓN DE LA EDICIÓN 1.....	71
FIGURA. 57 ANÁLISIS DE LA PARTE A DE LA INTRODUCCIÓN DE LA EDICIÓN 2.....	71
FIGURA. 58 ANÁLISIS DE LA PARTE B DE LA INTRODUCCIÓN DE LA EDICIÓN 1.....	73
FIGURA. 59 ANÁLISIS DE LA PARTE B DE LA INTRODUCCIÓN DE LA EDICIÓN 2.....	73
FIGURA. 60 ARCADAS DE LA PRIMERA FRASE DE LA PARTE A DEL RONDÓ DE LA EDICIÓN 1.....	74
FIGURA. 61 ARCADAS DE LA PRIMERA FRASE DE LA PARTE A DEL RONDÓ DE LA EDICIÓN 2.....	74
FIGURA. 62 DESCRIPCIÓN DE LA PRIMERA FRASE DE LA PARTE A DEL RONDÓ DE LA EDICIÓN 1.....	75
FIGURA. 63 DESCRIPCIÓN DE LA PRIMERA FRASE DE LA PARTE A DEL RONDÓ DE LA EDICIÓN 2.....	75
FIGURA. 64 DIGITACIÓN COMPAS 63 Y 64, EDICIÓN 1.....	76
FIGURA. 65 DIGITACIÓN COMPÁS 63 Y 64, EDICIÓN 2.....	76
FIGURA. 66 DIGITACIÓN DEL COMPÁS 70 Y 71, EDICIÓN 1.....	77
FIGURA. 67 DIGITACIÓN DEL COMPÁS 70 Y 71, EDICIÓN 2.....	77
FIGURA. 68 DESCRIPCIÓN DE ARCADAS PROPUESTAS EN LA PARTE B DEL RONDO, EN EL DISEÑO MELÓDICO RÍTMICO. EDICIÓN 1.....	78
FIGURA. 69 DESCRIPCIÓN DE ARCADAS PROPUESTAS EN LA PARTE B DEL RONDO, EN EL DISEÑO MELÓDICO RÍTMICO. EDICIÓN 2.....	78
FIGURA. 70 DESCRIPCIÓN DEL MATERIAL PRESENTADO ANACRUSA A LOS COMPASES 76 Y 84,EDICIÓN 1.....	79
FIGURA. 71 DESCRIPCIÓN DEL MATERIAL PRESENTADO ANACRUSA A LOS COMPASES 76 Y 84,EDICIÓN 2.....	79



FIGURA. 72 DESCRIPCIÓN DE LAS DIGITACIONES SUGERIDAS A PARTIR DE LA ANACRUSA

AL COMPÁS 85, HASTA EL FINAL DE LA PARTE B DEL RONDO. EDICIÓN 2. 80

FIGURA. 73 DESCRIPCIÓN DE LAS DIGITACIONES SUGERIDAS A PARTIR DE LA ANACRUSA

AL COMPÁS 85, HASTA EL FINAL DE LA PARTE B DEL RONDO. EDICIÓN 1. 80

FIGURA. 74 VERSIÓN ORIGINAL DEL COMPÁS 92. 81

FIGURA. 75 VERSIÓN PROPUESTA POR JASCHA HEIFETZ DEL COMPÁS 92, EDICIÓN 2. 81

FIGURA. 76 VERSIÓN ORIGINAL DEL COMPÁS 103. 81

FIGURA. 77 VERSIÓN PROPUESTA. EDICIÓN 2. 82

FIGURA. 78 VERSIÓN PROPUESTA. EDICIÓN 1. 82

FIGURA. 79 DESCRIPCIÓN DEL FINAL DEL PUENTE. 82

FIGURA. 80 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE A`, EDICIÓN 1. 84

FIGURA. 81 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE A`, EDICIÓN 2. 85

FIGURA. 82 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE C, EDICIÓN 1. 86

FIGURA. 83 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE C, EDICIÓN 2. 86

FIGURA. 84 DESCRIPCIÓN DEL PUENTE. EDICIÓN 1. 87

FIGURA. 85 DESCRIPCIÓN DEL PUENTE. EDICIÓN 2. 87

FIGURA. 86 DESCRIPCIÓN DEL PRIMER PERÍODO MUSICAL DE LA PARTE D. EDICIÓN 1. 89

FIGURA. 87 DESCRIPCIÓN DEL PRIMER PERÍODO MUSICAL DE LA PARTE D. EDICIÓN 2. 89

FIGURA. 88 DESCRIPCIÓN DEL SEGUNDO PERÍODO MUSICAL DE LA PARTE D. EDICIÓN 1. 91

FIGURA. 89 DESCRIPCIÓN DEL SEGUNDO PERÍODO MUSICAL DE LA PARTE D. EDICIÓN 2. 91

FIGURA. 90 ANACRUSA AL PUENTE. EDICIÓN 1. 92

FIGURA. 91 ANACRUSA AL PUENTE. EDICIÓN 2. 92

FIGURA. 92 DESCRIPCIÓN DEL PUENTE, EDICIÓN 1. 94

FIGURA. 93 DESCRIPCIÓN DEL PUENTE. EDICIÓN 2. 94

FIGURA. 94 VERSIÓN ORIGINAL COMPAS 220. 95

FIGURA. 95 VERSIÓN PROPUESTA POR JASZHA HEIFETZ, COMPAS 220. EDICIÓN 2. 95

FIGURA. 96 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE C`. EDICIÓN 1. 96



FIGURA. 97 FIGURA. 97 DESCRIPCIÓN DE LA PARTE C`. EDICIÓN 2.	97
FIGURA. 98 ARCADA PROPUESTA.	98
FIGURA. 99 DESCRIPCIÓN DEL MATERIAL DEL VIOLÍN EN LA PARTE A`. EDICIÓN 1.	99
FIGURA. 100 DESCRIPCIÓN DEL MATERIAL DEL VIOLÍN EN LA PARTE A`. EDICIÓN 2.	100
FIGURA. 101 PUENTE EDICIÓN 1.	101
FIGURA. 102 PUENTE EDICIÓN 2.	102
FIGURA. 103 VERSIÓN ORIGINAL Y SUGERENCIA DE JASCHA HEIFETZ.	102



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Acercamiento a la interpretación de la obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28 de Camilo Saint Saëns, mediante un estudio comparativo editorial y fonográfico", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 11 de Octubre del 2018.

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

C.I: 0303010789



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo Jéssica Lourdes Cárdenas autora del trabajo de titulación "Acercamiento a la interpretación de la obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28 de Camilo Saint Saëns, mediante un estudio comparativo editorial y fonográfico.", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 11 de Octubre del 2018.

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

C.I: 0303010789



Introducción

El presente trabajo aborda un estudio comparativo editorial y fonográfico de la Obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28 de Camilo Saint Saëns, el mismo que está vinculado con el ámbito del análisis musical, en el cual se llega a profundizar sobre elementos de juicio que aporten a las decisiones interpretativas de la obra, lo que guiará hacia un acercamiento fundamentado para la interpretación de la obra.

La problemática en el mundo de la interpretación en nuestro medio, hace frente a la carencia de publicación de trabajos relacionados sobre el análisis de obras musicales; análisis que impliquen reflexión sobre los contenidos de la obra, así como también análisis que se vinculen con las decisiones técnicas que debe considerar un intérprete en su plano como tañedor, donde el intérprete debería realizar un vasto estudio sobre la obra, usando herramientas tales como el análisis musical o la escucha analítica, las cuales nos ayudan a profundizar minuciosamente sobre elementos que constituyen la obra, convirtiéndose en un aporte para el intérprete al momento del abordaje de una obra musical. Pues la perspectiva del intérprete siempre redundante en la abundancia de información histórica-cronológica que satura los repositorios y bibliotecas frente a la carencia de trabajos analíticos enfocados en aspectos que ya hemos nombrado.

Previo a la interpretación de una obra musical, el intérprete siempre deberá realizar algún tipo de estudio en base a la obra, la gran mayoría son estudios analíticos-investigativos, para así ir formando un concepto propio de la obra. El análisis musical es una herramienta muy valiosa para los intérpretes a la hora de abordar una obra, de esta forma el intérprete llegará a ampliar el conocimiento de la misma, ya que estará vinculado con información sobre la época, vida, obra y estilo compositivo e

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

influencias del compositor, a su vez llegará a tener un concepto claro del texto y contexto de la obra, de tal forma que el intérprete luego de haber realizado un profundo estudio analítico, pueda responder algunos de sus cuestionamientos planteados sobre la creación y la forma de interpretación de la misma.

No se debe olvidar que la música es inicialmente un fenómeno sonoro, por lo que no podemos dejar de lado la práctica de la escucha analítica al momento de abordar una obra, pues este es el momento cuando el estudiante conecta los conceptos teóricos con la realidad sonora, es por eso que en el presente trabajo se realizó también y en forma complementaria un estudio comparativo fonográfico tomando de referencia a dos violinistas emblemáticos categorizados así en la historia de la ejecución instrumental, Jascha Heifetz (1901-1987) y Zino Francescatti (1902-1991)¹, o como los denomina Silvela en su libro *Historia del Violín*: “ El siglo XX se desayuna con el nacimiento de dos ídolos del violín: Heifetz (1901-1987) y Francescatti (1991)” (Silvela, 2003).

Otro punto importante que abarcan los intérpretes al momento del estudio específico de una obra, es la elección de una edición de la misma, por lo que en el

¹ Jascha Heifetz. _ (1901 Lituana- 1987 Los Ángeles). Violinista americano de origen ruso. Sus extraordinarias facultades para el violín fueron descubiertas a muy temprana edad, Heifetz inicio sus estudios musicales con su Padre desde los 3 años de edad, continuando luego con maestros del medio, sus progresos eran muy rápidos. Sus primeras apariciones brillantes fueron en el año de 1911, año en el que inicio sus giras por Austria y Escandinavia. En el año 1917 aprovechó una invitación a tocar en EEUU, oportunidad que acepto para escapar de Rusia y en el año 1925 Heifetz se hizo ciudadano estadounidense. La precocidad de Heifetz fue siempre objeto de numerosas alabanzas, su nombre siempre ha sido sinónimo de pura perfección violinística. (Silvela, 2003).

Zino Francescatti. _ (1902 Marcella- Francia 1991). Violinista Francés de origen italiano. Hijo de dos violinistas con los cuales empezó sus estudios, a los 5 años empezó a tocar en público, posteriormente grabo centenares de discos con los se hizo famoso. Violinista emblemático del siglo XX con un virtuosismo deslumbrante. (Silvela, 2003).



presente trabajo se ha propuesto la realización de un estudio comparativo editorial, para el cual se usó ediciones realizadas por los violinistas citados anteriormente, se han escogido estas ediciones ya que nos permitieron conocer más a fondo la visión de la obra que tenían dichos intérpretes, ligado de su trabajo fonográfico.

Con estos antecedentes, surgió la siguiente precisión del problema científico:

¿Cómo la elaboración de un estudio analítico y comparativo editorial-fonográfico de la Obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28 de Camilo Saint Saëns, nos permitirá profundizar sobre asuntos interpretativos de la obra desde un punto de vista técnico, estético y estilístico?

Objetivos de la investigación.

El presente trabajo pretende realizar, un acercamiento a la interpretación de la Obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28 de Camilo Saint Saëns, mediante la realización de un análisis musical de la obra, por medio del cual se tendrá una primera mirada de la obra. Posteriormente se realizará un estudio comparativo editorial y fonográfico, tomando como material de estudio dos ediciones de la obra y dos grabaciones realizadas por dos intérpretes violinistas reconocidos a lo largo de la historia de la interpretación violinística; en éste estudio se pretende conocer los diferentes enfoques sobre aspectos de carácter técnico violinístico, manejo de dinámicas, elección de tempos, sugerencias técnicas como digitaciones, arcadas, articulaciones, etc., con el fin de conocer visiones diferentes de la obra, mismas que aportaran como consenso teórico para el abordaje de la obra previo a su interpretación.

La investigación del presente trabajo se llevará a cabo siguiendo el método deductivo ya que se partirá de una obra en general para profundizar sobre el estudio de sus partes, éste trabajo también requiere de una recolección de datos bibliográficos, los cuales aportarán en el desarrollo del tema. Se utiliza también una metodología basada en estudios comparados. El análisis comparativo editorial y



fonográfico se realizará con un método descriptivo, donde se expondrá los aspectos más relevantes del material tomado como referente.

La estructura capitular de la presente investigación está dividida de la siguiente manera:

Capítulo 1: Aborda un análisis musical descriptivo de la obra objeto de estudio ligado a su contexto histórico.

Capítulo 2: Consta de un análisis editorial y fonográfico. En el análisis editorial se abordan las propuestas como digitaciones, articulación, arcadas, mientras en el análisis fonográfico se aborda aspectos como la elección de tempos y manejo de sonido.

Finalmente se presentan las conclusiones obtenidas de la investigación, anexos y una grabación de la obra por parte de la autora.

Capítulo 1. Contexto Histórico y Análisis de la Obra Introducción y Rondo Caprichoso de Camilo Saint Saëns.

1.1 Contexto Histórico.

1.2 Análisis de la Obra.

1.1 Contexto Histórico.

Camille Saint Saëns, (1835-1921)., compositor, organista, pianista y director de orquesta, de origen francés que se desarrolló en el período romántico dentro del contexto europeo del siglo XIX. Saint Saëns es reconocido por su trabajo como compositor, pero a lo largo de su vida también se desenvolvió en varios campos, como su inclinación por áreas como es la geología, la botánica, la astronomía, la entomología, además fue un gran matemático y también realizó trabajos filosóficos.

Dentro de su trabajo como compositor musical, Saint Saëns escribió alrededor de 400 obras musicales en distintos formatos instrumentales, donde podemos encontrar obras para violín y orquesta, de entre las cuales hemos tomado como objeto de estudio a la obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28. (Wikipedia, 2017).

Introducción y Rondo Caprichoso Op.28 es una obra para violín y orquesta, escrita en el año de 1863, y dedicada a su amigo violinista Pablo Sarasate², quien años atrás había visitado al compositor y le había solicitado componer un concierto para violín, Saint Saëns complacido por la petición del violinista español procedió a componer su

² Pablo Sarasate (España 10 de marzo de 1844- Francia 20 de septiembre de 1908). Compositor y violinista español perteneciente al romanticismo musical. Fue un virtuoso violinista, a lo largo de su carrera dio varios conciertos muy exitosos, debido al gran dominio que poseía sobre su instrumento.

En la actividad de Sarasate como compositor, realizó varias obras para violín, inspiradas en el folklore español. (Silvela, 2003).

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.



concierto para violín en La mayor que luego fue llamado “*Concert-Stuck*”, desde ese entonces Sarasate y Saint Saëns mantuvieron gran amistad, y posteriormente le dedicó su concierto nº3 para violín y orquesta Op.61, mismo que compuso en una gira por España invitado por Sarasate.

Camilo Saint Saëns, luego de haber realizado una gira invitado por Pablo Sarasate por distintas ciudades españolas, sintió mucho interés por el folklore español, por sus ritmos musicales, esto influenció en sus composiciones musicales, como es el caso de su obra objeto de estudio en el presente trabajo.

Años más tarde, escribiría Saint Saëns: “Muchos años han pasado desde que por primera vez vi llegar a mi casa lleno de juventud y de vigor a Pablo Sarasate, célebre ya cuando apenas apuntaba el bigote sobre su labio. Me pidió con gran donaire y como si fuera cosa sencillísima que compusiera un concierto para él. Halagado y agradablemente impresionado, prometí lo que pidió, y cumplí mi palabra escribiendo un concierto en la mayor, al que puso por nombre mi amigo sin que haya podido saber nunca la causa,” *Concert-Stück*” (Pieza de Concierto). (Classic Music, 2013).

Introducción y Rondo caprichoso op.28 fue estrenada en Paris por Pablo Sarasate en el año de 1867 cuatro años después de su creación, teniendo un gran éxito y llegando a ser, hasta nuestra época, una de las composiciones más populares de Camille Saint Saëns.

1.2 Análisis de la Obra.

1.2.1. Introducción sobre la función del análisis musical.

Una obra musical es un conjunto de elementos, que forman parte de un todo, por lo que para el estudio de la misma debemos conocer cada uno de los elementos y su relación entre sí, usando como herramienta principal el análisis musical, que mediante



sus diferentes tipos y métodos busca enriquecer al argumento interpretativo, ampliando la comprensibilidad de la obra.

“La forma en las artes y especialmente en la música se propone, en primer lugar, la comprensibilidad” (Schoenberg, 1950).

El análisis musical es una herramienta muy valiosa para los intérpretes a la hora de abordar una obra, de esta forma el intérprete llegará a ampliar el conocimiento de la misma, ya que estará vinculado con información sobre la época, vida, obra y estilo compositivo e influencias del compositor, a su vez llegará a tener un concepto claro del texto y contexto de la obra, de tal forma que el intérprete luego de haber realizado un profundo estudio analítico sobre la obra, pueda responder algunos de sus cuestionamientos planteados sobre la creación y la forma de interpretación de la misma.

“La música es una manifestación artística que transcurre en el tiempo, por lo tanto, su principal característica es el movimiento, el cual en su transcurrir deja una impresión en la memoria del escucha. Explicar el carácter de estos elementos es la meta del análisis” (LaRue, 2007).

Existen varios tipos y métodos de análisis musical, cada uno con un propósito específico. Para la realización del presente trabajo se ha considerado apropiado el uso de un análisis descriptivo de la obra, con el objetivo conocer su estructura, y los elementos de los cuales está compuesta, llegando así a tener un primer acercamiento a la obra.

1.2.2. Análisis.

La obra introducción y rondó caprichoso de Camille Saint Saëns, fue originalmente escrita para violín solista y orquesta, en el año de 1863, posteriormente Saint Saëns encargó la reducción de orquesta para piano a su amigo Georges Bizet, y a Claude Debussy la transcripción para dos pianos. (Granat, Critical Urtext Edition., 2015). En el presente análisis, usaremos la versión para violín y orquesta editada por Schoenewerk Durand, en París en el año de 1879. (Durand, 2009).



Partiremos en un principio del estudio estructural de la obra. La obra Introducción y rondo caprichoso consta de dos secciones. La introducción que consta de 36 compases y el Rondo que consta de 305 compases. A su vez estas dos secciones están divididas en partes.

La Introducción se encuentra delimitada desde el compás 1 al 36, dividida en dos partes a las cuales llamaremos A y B. La parte A que se encuentra delimitada entre el compás 1 y concluye en el primer tiempo del compás 18 y la parte B inicia en el segundo tiempo del compás 18 con un carácter *animato* que significa animado y en el compás 26 pasa a un carácter *tranquillo*, y concluye en el compás 34, donde realiza un proceso cadencial armónico de 4 compases que dan apertura al Rondo. *fig. 1*.

VIOLON

1 *Andante malinconico* $\text{♩} = 52$

8

13

18 *Animato.*

22

25 *tranquillo,* *ten.* *ten.*

29

32 *marcato,* *cresc. molto* *tr* *tr* *tr* *tr* *Allegro ma non troppo.* $\text{♩} = 88$

RONDO

PROCESO CADENCIAL

Figura. 1 Análisis estructural de la Introducción.

La Introducción está presentada en compás simple binario 2/4, y marcada en tiempo *andante malinconico* negra 52. *Andante* proviene del italiano *Andare* que significa andar, musicalmente hace referencia a un tiempo calmado, tranquilo, es decir como un caminar, con una medida metonímica entre negra 76-108, y en el periodo romántico tomaba al andante como un tiempo más lento casi como un adagio, con su

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

medida metronómica entre negra 50 y 76. En este caso Saint Saëns usa la medida metronómica de negra =52 para dar ese carácter de melancolía.

En cuanto a la forma la introducción consta de una estructura simétrica, inicia con dos compases en la cuerda que presentan claramente la tonalidad de la menor.*fig.2.*



Andante, (malinconico) ♩ = 52

VOLON PRINCIPAL.

tonalidad la menor

(arpeggiando.)

pizz.

pp

VIOLONS.

pp

ALTOS.

pp

VIOLONCELLES.

pizz.

p

CONTREBASSES.

Figura. 2 Inicio de la introducción donde presenta la tonalidad de la menor.

En el compás 3 se presenta al violín solista quien se encarga de la parte melódica como primer plano³,*fig.3*, con un acompañamiento armónico de la cuerda que persistirá durante toda la introducción en un plano de fondo generalmente exceptuado el compás 26 donde el violín 1 y violín 2 realizan un canto melódico similar al del violín solista, misma acción se ve realizada por el violín 1 en el compás 28, pasando así a estar en segundo plano en estos dos sitios de la introducción.*fig.4.*

³ PLANOS. - Términos usados para la distribución del material usado en la orquesta, se clasifican en: Primer Plano que hace referencia a la voz más importante, parte que el compositor quiere enfatizar, comúnmente hace alusión a la melodía. Plano Medio hace referencia a materiales contrapuntísticos importantes. Plano de Fondo este plano aborda la parte del acompañamiento. Dichos términos propuestos por Samuel Adler en su libro *El Estudio de la Orquestación*. (Adler, 2006).



línea melódica en primer plano
presentada por el violín solista

TIMBALES *MI-LA.*

Andante, (malinconico) $\text{♩} = 52$

VIOLON PRINCIPAL.

1

VIOLONS.

ALTOS.

VIOLONCELLES.

CONTREBASSES.

Figura. 3 Melodía presentada por el violín en la introducción.

El acompañamiento que está en plano de fondo está caracterizado por una dinámica *pp* lo cual ayuda a crear ese carácter melancólico que Saint Saëns propone, el acompañamiento posee un ritmo estable y repetitivo, en los primeros compases los cellos y contrabajos presentan un material que constantemente apoya la armonía arpegiada que presenta el violín 1 con la tónica de cada acorde que se presenta, el violín 2 y la viola presenta una nota pedal en la tónica apoyando a la armonía, en

rasgos generales el acompañamiento tiene un carácter simple, sus figuras son regulares, la armonía se mueve alrededor de su eje tonal que es la menor. *fig.4*

22 3



acompañamiento plano de fondo

26

cantos internos

acompañamiento en segundo plano

30

acompañamiento nota pedal.

Figura. 4 Descripción del acompañamiento de la introducción.

La melodía presentada por el violín solista en la introducción consta de un carácter muy expresivo, pues al igual que en el clasicismo la melodía en el romanticismo sigue teniendo gran importancia y se usa como un medio a través del cual los compositores expresaban libremente sus sentimientos. (Blog, 2011). En la parte A presenta un esquema de frase cuadrada con un periodo de 16 compases delimitados entre el compás 1 hasta el primer tiempo del compás 18, este periodo a su vez está dividido en dos frases de 8 compases, dichas frases se caracterizan por el uso de un diseño melódico rítmico basado en acordes disueltos. En la parte B expuesta con un carácter *animato* presenta un desarrollo tanto melódico como rítmico, pero sigue siendo en base a acordes hasta el segundo tiempo del compás 26 donde la melodía deja de ser cuadrada y requiere de libertad, casi con un carácter de cadencia solista, presentada en un carácter *tranquillo*, esta cadencia como tal se desarrolla en el compás 29 a partir de la nota SI, sobre el V/V grado, o lo que es lo mismo SI7, apoyado por la sección de la cuerda que presenta al acorde en notas pedal, éste proceso se asienta en el compás 32 sobre el V grado. En el compás 34 da paso a un proceso cadencial armónico de 4 compases para dar paso al Rondo, presentando una cadencia perfecta que va desde el V grado, y que median el paso por una escala descendente, llega al I grado. *fig.5*



Figura. 5 Descripción de la melodía de la introducción .

El Rondó⁴ inicia en el compás 37 presentada en compás compuesto binario 6/8, y marcado en tempo *Allegro ma non troppo* negra=88. *Allegro ma non troppo* proviene del italiano que significa “alegre pero no demasiado” con una medida metronómica, entre negra 80-110.

En cuanto a la forma el rondó tiene estructura simétrica y consta de varias partes a las cuales según sus características las hemos denominado de la siguiente manera:

A-B-A`-C-D-A`-C`-B`-A``-CODA⁵.

También hemos encontrado pasajes musicales de transición entre algunas de estas partes, a los que se ha denominado PUENTE⁶, por lo tanto, la forma de este rondó queda denominado de esta manera:

A-B-PUENTE-A`-C-PUENTE-D-PUENTE-A`-C`-B`-PUENTE-A``-CODA.

De esta forma vemos que esta sección pertenece a un rondo clásico, caracterizado por un fraseo simétrico, es decir cada sección, frase o periodo musical consta de 4,8 o 16 compases como veremos a continuación en el análisis de cada una de sus partes.

En cuanto a la armonía de esta sección vemos que cada parte es presentada en un nuevo tono ya sea en su relativa mayor o menor, su dominante, o en un tono vecino, exceptuando la parte A que siempre es presentada en el tono original de la obra, que sería en la menor, como lo veremos en el siguiente cuadro.

Tabla 1 Presentación de la estructura formal del Rondo.

A	B	PUENTE	A`	C	PUENTE	D	PUENTE	A`	C`	PUENTE	A``	CODA
La m	Do M	Mi M	La m	Sol M	SOL 7 M	La m	Mi M	Lam	Do7M	Mi M	Lam	La M

⁴ Rondó. -Es una forma musical que se originó en Francia y se consolidó gracias al compositor Jean-Baptiste Lully, esta forma musical tiene su precedente el *rondeau* francés que era una forma musical profana de la edad media, y su característica es que un tema principal reaparezca y se alterne con diferentes temas intermedios, es decir el rondó es una danza en círculo. (Rojeski, 2017).

El esquema que generalmente presenta un rondo es el siguiente: el primer tema en la tónica, segundo tema en otra tonalidad, repetición del tema en la tonalidad original, tercer tema en otra tonalidad, repetición del primer tema en la tonalidad original, y por lo general culmina en una coda. Estas secciones a las cuales en el presente trabajo las llamaremos A,B,C,A`B`,C`,etc, se encuentran vinculadas por medio de pequeñas frases musicales, a las que llamaremos Puentes. (Károlyi, 1982).

⁵ Coda.- la coda tiene un sentido funcional y estructural, consiste en un pasaje cadencial que sirve para cerrar una idea musical completa, es decir va como conclusión final de una obra musical. (Reizábal & Reizábal., 2004).

⁶ Puente. - Llamaremos puente a los pasajes musical de transición entre dos secciones diferentes, que sirven como enlace entre estas, y que ayudan para la continuidad de la música. Los puentes por lo general están caracterizados por el uso de: escalas, secuencias, diseños melódicos rítmicos muy breves, y a menudo con ausencia de armonía. (Reizábal & Reizábal., 2004).

El rondó inicia con un acorde en la orquesta presentado por una negra en dinámica *f* (forte), y marcada con un *staccatissimo*, para que el sonido que produzca sea cortísimo, pero con gran fuerza, con este acorde asienta la tonalidad de la menor luego del proceso cadencial armónico presentado anteriormente en el compás 34, presenta a la cuerda con un ritmo que ayuda a marcar el nuevo tempo *Allegro ma non troppo* negra=88, delimitado entre el compás 37 al 39, con dinámica que va desde un *f* (forte) y *dim* (diminuendo), con el objetivo de difuminar el sonido, para realzar la melodía que se presentara en los siguientes compases. *fig.6*.



Figura. 6 Descripción del inicio del rondó.

Luego en el compás 40 aparece la parte A presentada en la tonalidad de la menor, esta parte consta de dos periodos musicales de 16 compases cada uno, presentando así una forma simétrica. *Fig.7*

Violin.



40 *p* primer periodo musical

46

51

57 segundo periodo musical |

63

69 *pp*

Figura. 7 Períodos musicales de la melodía.

En esta sección la melodía es presentada por el violín solista en un primer plano y la cuerda en un tercer plano en una dinámica *p* (piano) que proviene de un *dim* (*diminuendo*) realizado en los tres compases anteriores, realizando un acompañamiento en un ritmo constante. *Fig.8.*

40 *melodía en primer plano.*

la m *p* *A*

p *acompañamiento.*

p *Allegro C. B.*



Figura. 8 Descripción de la parte A.

En el compás 46 aparece parte de la madera y metal en un tercer plano presentando un material igual al de la cuerda, y en el compás 53 estos instrumentos presentan un material de acompañamiento distinto al de la cuerda, mismo que consta de notas pedal que apoyan los movimientos armónicos de esta sección.

Algo característico que podemos observar en el acompañamiento de esta sección es que cuando aparece la madera y el metal, la cuerda utiliza *pizz*, en lugar de arco, esto para no aglomerar el sonido del acompañamiento y así favorecer la melodía que esta presentada en una dinámica *p* (piano). El ritmo sigue siendo igual. *Fig.9*

[illegible]

Figura. 9 Descripción del acompañamiento de la parte A.

En cuanto a la melodía de la parte A, podemos decir que está caracterizada por un diseño melódico rítmico de dos compases, mismo que lo presenta constantemente, esta parte concluye en el compás 72. *Fig.10.*



Figura. 10 Diseño melódico rítmico presentado en la parte A.

Con inicio anacrúsico hacia el compás 73 se encuentra la parte B que consta de un período de 16 compases y presenta un nuevo material temático, mismo que está basado en un diseño melódico rítmico de dos tiempos mostrando énfasis en el segundo tiempo del compás (énfasis en la anacrusa), esto se repite constantemente en esta parte. *fig.11.* En cuando al acompañamiento podemos ver que ya aparece el ritmo de carácter español similar al ritmo de Jota⁷, pues como se ha dicho anteriormente en el contexto histórico, Sanit Saëns sentía mucho interés por los ritmos españoles, este ritmo que en esta parte aparece por primera vez en la obra es presentado por la cuerda en dinámica p (piano) y con un golpe de arco en staccato⁸ estando en un tercer plano, *fig. 12*, en el compás 78, *fig. 13*, entran los instrumentos de madera y metal que se encuentran en un tercer plano, inicialmente apoyando el ritmo y la armonía hasta el compás 80, y luego en el 85 se encuentran apoyando la armonía realizando notas pedal hasta el compás 88 donde concluye la parte B presentando un acorde de Mi Mayor donde se encuentra el *punte* que luego dará paso a la parte A'. *fig.14.*



Figura. 11 Diseño melódico rítmico de la parte B.

⁷ Jota, danza española, escrita en compás de 3/4, 3/8, 6/8.

⁸ *Staccato*. _proviene del italiano y significa destacado, se usa para indicar que al momento de producir la nota esta debe sonar acortada su valor original y debe ir separada de la siguiente nota, este golpe de arco se lo indica con un punto sobre la cabeza de la figura musical.



Figura. 12 Formula rítmica presentada en la cuerda en la parte B.



Figura. 13 Entrada de la madera y metal en la parte B.

maderas-metal, notas pedal **MI MAYOR**

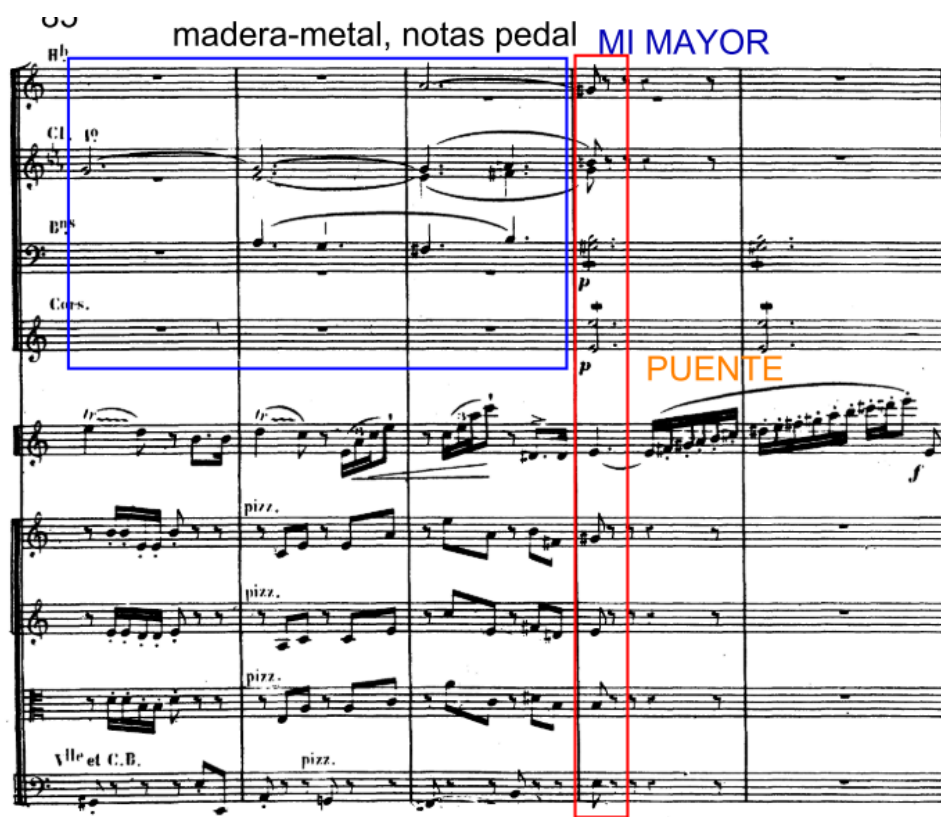


Figura. 14 Descripción del acompañamiento de la parte B.

En el *punte* se presenta otra frase melódica en el violín solista en primer plano caracterizada por el despliegue de virtuosismo, con el uso de escalas cromáticas en staccato volante⁹, el uso de adornos sobre las notas como el trino que encontramos en algunos lugares, el uso de figuraciones irregulares, *fig. 15*, y el uso de figuraciones cortas, en este caso las semicorcheas, mismas que desde el compás 96 presentan cantos internos, siendo esta parte a la que hemos llamado puente, un lugar de lucimiento del virtuosismo para el violinista ya que técnicamente presenta un desafío, esta sección de virtuosismo concluye en el compás 104 donde descansa sobre un Mi, y luego realiza una escala ascendente que sirve para regresar al estribillo que será parte A', *fig. 16*. En cuanto a la orquesta en esta parte se encuentra en un tercer plano, donde la cuerda se encuentra apoyando armónica y rítmicamente, mientras que la

⁹ Staccato volante.- Similar al staccato simple, pero éste se ejecuta separando levemente el arco de la cuerda en cada ataque.

madera y el metal están apoyando con notas pedal a los movimientos armónicos, adicional encontramos a la flauta que en cuatro compases (compás 90,91,94,95) realiza contracantos.*fig.17.*

88 **PUENTE**
MI MAYOR



uso del trino

figuras irregulares.

Escala Mi mayor ascendente - staccato - ligadura de varias notas.

Figura. 15 Descripción de los recursos usados en el puente.

91 trino figuras irregulares

Violin.
escala Mi mayor-ascendente-staccato-ligadura de varias notas

94 trino figuras irregulares trino figuras irregulares cantos internos

97

100

103 nota de descanso B escala

A'

f p

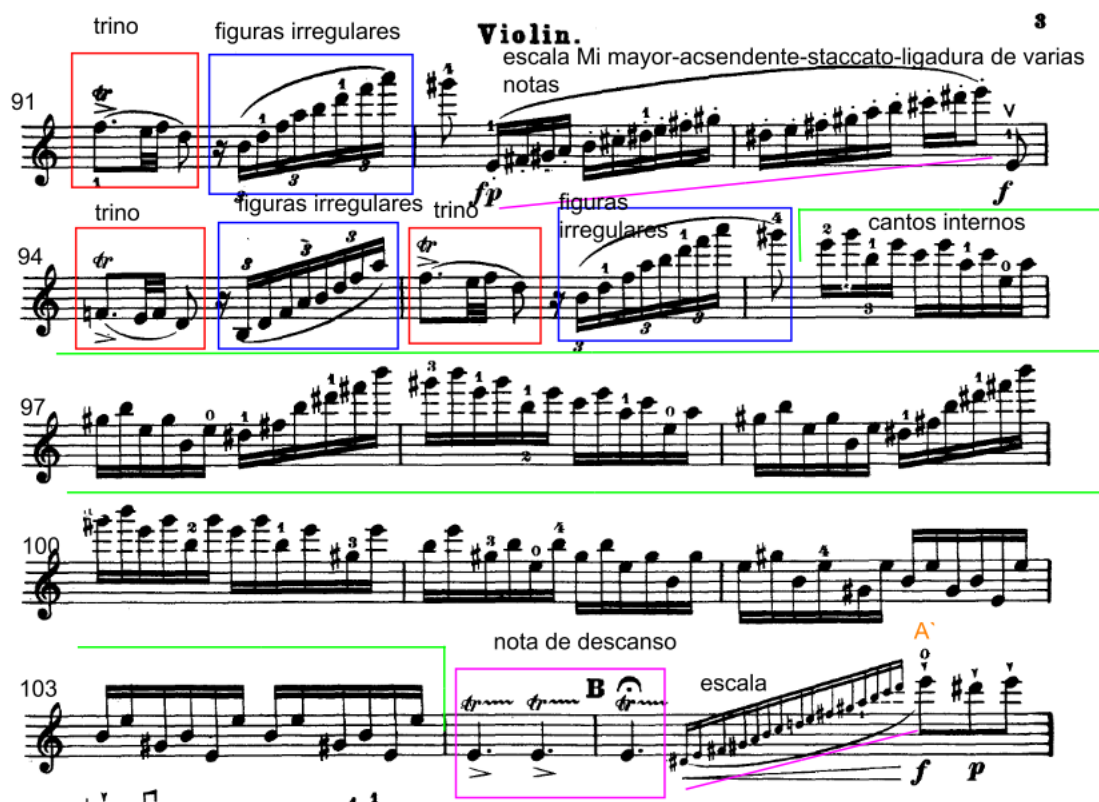


Figura. 16 Descripción de los recursos usados en el puente.

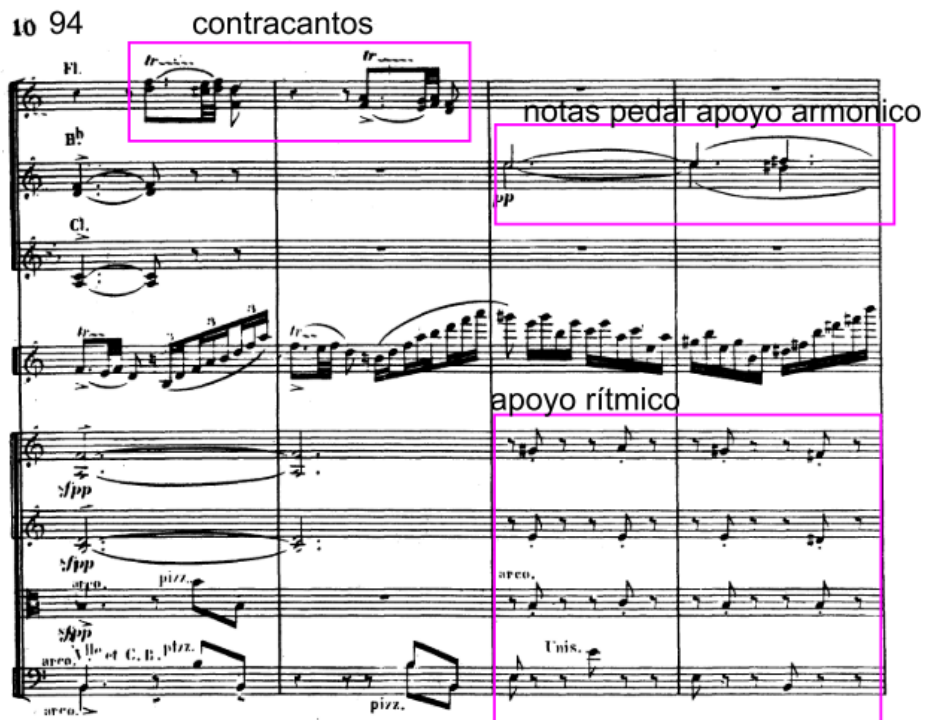


Figura. 17 Descripción del acompañamiento usado en el puente.

La parte A', que comienza en el compás 106 esta presentada en el mismo tono (la menor) que la parte A como lo habíamos dicho anteriormente, este acorde es asentado por toda la orquesta presentado a diferencia de A, esta vez es presentado por una corchea, de igual manera en dinámica f (forte), y marcada con un *staccatissimo*, para que el sonido que produzca sea aún más corto que la vez anterior. *fig. 18*. La parte A' presenta características similares a la parte A, pues vemos el primer periodo musical se presenta idéntico al presentado en la parte A, *fig 19*, y a partir del compás 119 presenta un nuevo material en el instrumento solista, y desde el compás 121 presenta un material con mayor riqueza rítmica caracterizado por la presencia de una línea melódica en cromatismo presentada en cantos internos, *fig 20*, misma que está siendo enfatizada por parte de la cuerda en *pizz* en un segundo plano y con un acompañamiento de la madera y metal con notas pedal que guían los movimientos armónicos, *fig 21*, esta parte concluye con un movimiento armónico que consiste en una cadencia autentica, es decir que por medio del V (Mi M) regresa a la tónica (la menor) en el compás 127. *fig. 22*.

102 105 **B** **la menor** **A'**



Figura. 18 Parte A', tonalidad asentada por la orquesta.



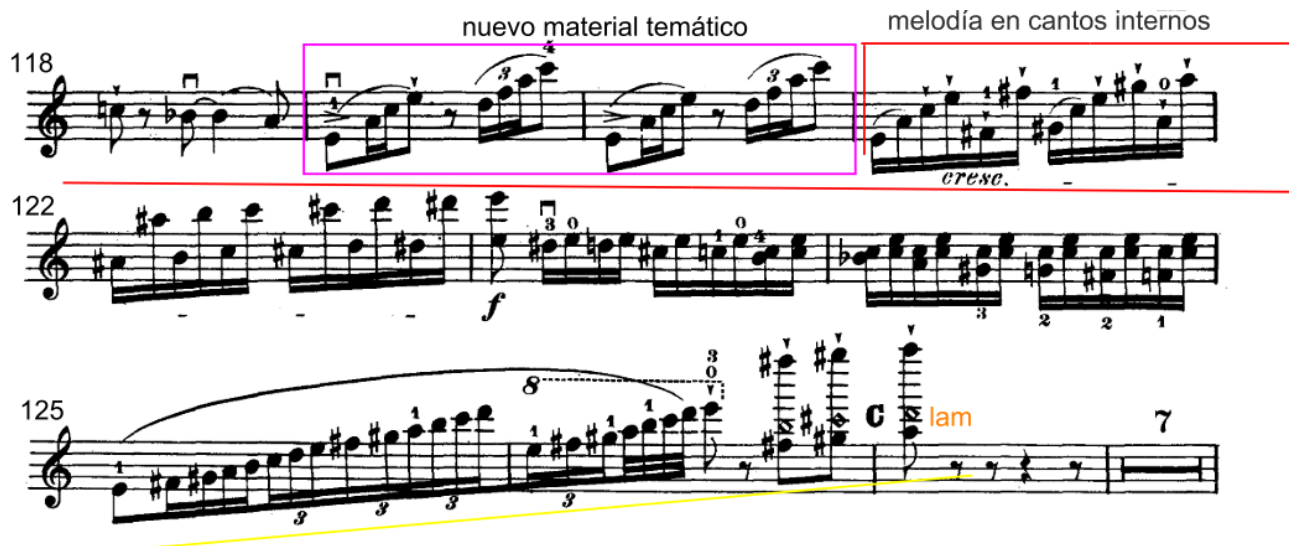
103 *f* *p* **B** escala

106 material idéntico al presentado anteriormente en la parte A.

112

118 *cresc.*

Figura. 19 Material presentado en la parte A.



118 nuevo material temático melodía en cantos internos *cresc.*

122 *f*

125 *lam* 7

Figura. 20 Nuevo material temático.

121 acompañamiento con apoyo armónico

linea melódica en cantos internos

apoyo en la melodía

Vll^o et C.B.



Figura. 21 Descripción del acompañamiento en la parte A'.

14
125



V I

MI M La m

C

Figura. 22 Cadencia Autentica.



En el compás 127 es presentado un nuevo material por parte de toda la orquesta al cual lo llamaremos C, esta sección presenta un carácter de gran intensidad ya que el tema principal está presentado por toda la orquesta en un matiz *ff*, consta de un periodo de 16 compases donde la frase esta presentada inicialmente por la cuerda y los vientos en un segundo plano en los primeros 8 compases y luego modula por medio del IV^o (Re Mayor) a su tono vecino que sería Sol Mayor, *fig.23*, donde la misma frase se presenta de forma idéntica en el violín en los siguientes 8 compases, con la madera en un segundo plano presentando un material contrapuntístico, ésta parte concluye en el compás 142. *Fig. 23, fig.24, fig.25, fig.26.*

C **C** **TUTTI**
ORQUESTAL



La **ff** **Primera frase**
TEMA CUERDA

C **ff**

Figura. 23 Descripción parte C.

129

15



The musical score is divided into two systems. The first system contains 7 staves, and the second system contains 5 staves. The music is written in a complex, multi-measure format with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f'. The second system is highlighted with a blue border.

Figura. 24 Descripción parte C.



16
134

material contrapuntístico

SOL M

IV^a

RE M

segunda frase -tema principal violín

sqlo

Figura. 25 Descripción parte C.




Figura. 26 Descripción parte C.

En el compás 143 el instrumento solista realiza un puente de 9 compases en la tonalidad de Sol7Mayor, caracterizado por un virtuosismo con el uso de semicorcheas que contienen cantos internos, *fig.27*, y apoyado armónicamente por la madera y metal que realizan notas pedal en base al acorde, y el contrabajo apoyando rítmicamente en el compás 145 y 146, *fig.28*, este puente concluye en el compás 151, donde la cuerda presenta nuevamente la formula rítmica característica de la obra, misma que dará paso a un nuevo tema que lo llamaremos D.

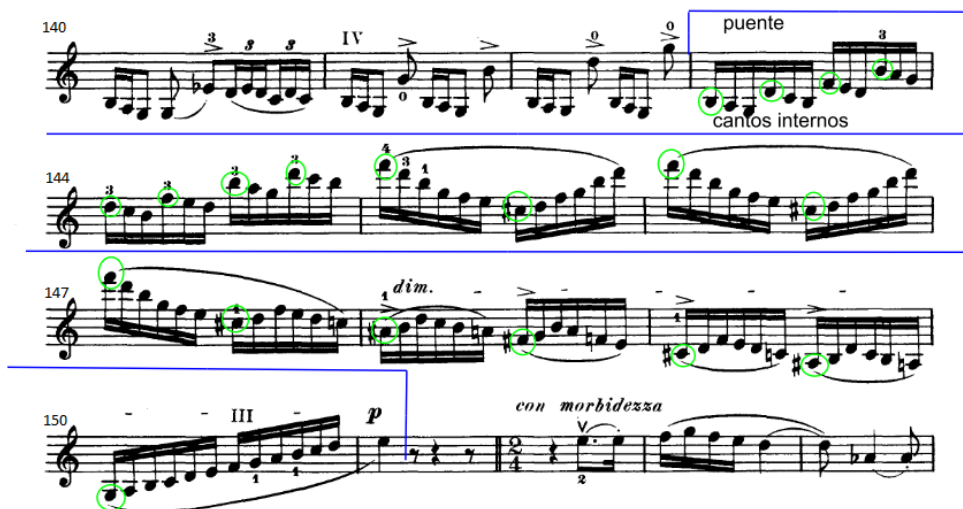


Figura. 27 Melodía con cantos internos del puente.

143

acompañamiento vientos.

PUENTE

línea melódica

apoyo rítmico contrabajos.



Figura. 28 Descripción del acompañamiento del puente.

151

D

con morbidez.

formula rítmica

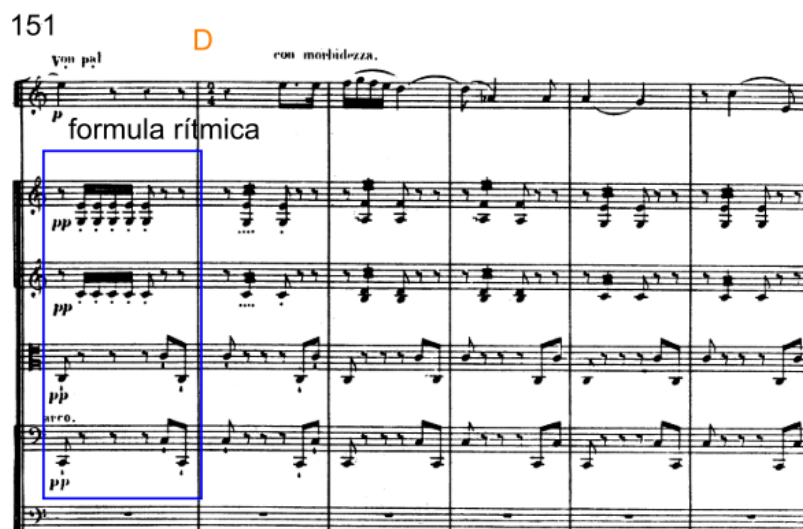


Figura. 29 Formula rítmica presentada por la cuerda.

La parte D se encuentra en el compás 152, esta sección tiene una característica particular que es el uso del compás 2/4 versus 6/8, pues presenta al violín solista en un compás simple binario de 2/4 y con una indicación *Con morbidez*, que significa con suavidad, con blandura, esta indicación hace referencia al carácter de esta sección, mientras que la orquesta esta presentada en compás compuesto de 6/8, Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

presentando la formula rítmica que fue presentada anteriormente y con ésta manteniendo un carácter de danza. *fig.30*. El tema principal está presentando en el instrumento solista mismo que está acompañado por la cuerda en los primeros 16 compases, luego se sigue desarrollando esta melodía y se van incrementando instrumentos al acompañamiento, se incrementa el corno en el compás 167 con una nota pedal, *fig.31*, luego los clarinetes en el compás 175, el timpani en el compás 176, el fagot en el 179, *fig.32, fig.33*, todos estos en un tercer plano, la melodía de esta parte está caracterizada por una frase de 8 compases que se encuentra dividida por dos semifrases cada una de estas consta dos diseños melódico rítmicos que interactúan a manera de dialogo, ésta frase se desarrolla con el uso de dobles cuerdas desde el compás 168 hasta el compás 182 que es donde concluye esta sección concluye en el compás 182. *fig.34*.

[illegible]

Figura. 30 Descripción de la parte D.

157 19

ven tal



163

Cors.

ven tal

corno

pp

pizz.

pp



Figura. 31 Descripción del acompañamiento de la parte D.

169 *nota pedal*

174 *clarinetes* *nota pedal*

timpani *apoyo rítmico*



The image displays two musical staves from a score. The first staff, labeled 169, shows a 'nota pedal' (pedal note) in the Corno (Corns.) part. The second staff, labeled 174, shows 'clarinetes' (clarinets) and 'timpani' (timpani) parts. The clarinet part has a 'nota pedal' annotation, and the timpani part has an 'apoyo rítmico' (rhythmic support) annotation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo).

Figura. 32 Descripción del acompañamiento de la parte D.

179



fagot

1ª nota pedal.

PP

timpani

apoyo rítmico

PUENTE

f

Figura. 33 Descripción del acompañamiento de la parte D.



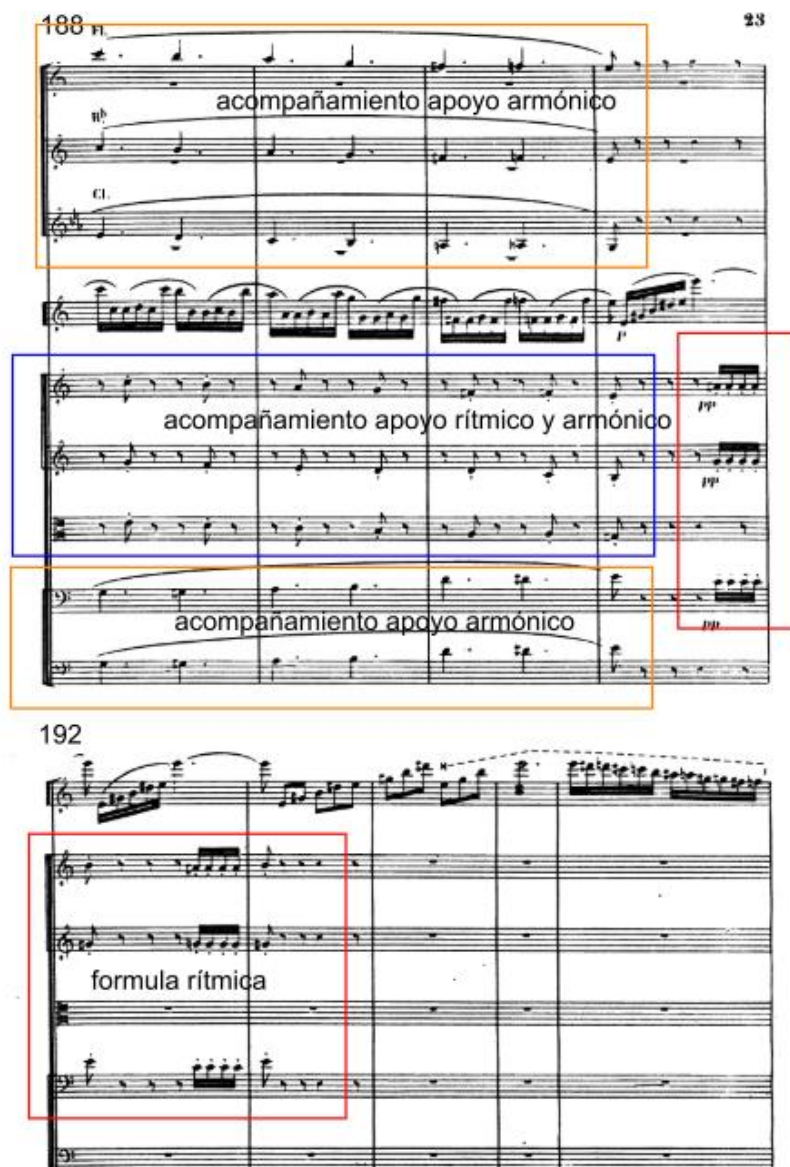
Figura. 34 Descripción de la melodía de la parte D.

Anacrusa al compás 183 realiza el puente en compás compuesto de 6/8, presentado en tonalidad de Mi mayor, *fig.35*, que consta de 16 compases, donde la melodía es presentada en el violín solista en un primer plano con un despliegue de virtuosismo, está caracterizada por el uso de semicorcheas, en los primeros 8 compases realiza cantos internos, mientras es acompañado por la orquesta con apoyo rítmico y armónico, este acompañamiento es simple, esto para permitir el lucimiento del violín solistas. En los siguientes 4 compases desarrolla la melodía a partir del acorde disuelto de MiM7, donde también es acompañado por la orquesta con notas largas presentadas en la madera y metal que están apoyando a la armonía mientras la cuerda apoya rítmicamente, *fig.36*, y en el compás; 191 y 192, *fig.37*, enfatiza en el ritmo característico de la obra. En el compás 195 el violín solista descansa en la nota mi, y en el compás 196 realiza una escala cromática descendente de mi hasta el compás 199 donde realiza una escala ascendente que sirve para retomar a la parte A', esta sección esta desprovista de acompañamiento para dar mayor libertad al violín solista, la orquesta reaparece en la parte A', *fig.38*.



The image shows a musical score for a piece, likely a song, with a bridge section. The score is written on multiple staves. The first system of staves (measures 179-183) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked with a first ending bracket (1ª) and a piano (pp) dynamic. The piano accompaniment is marked with a piano (p) dynamic. The second system of staves (measures 183-187) is labeled "PUENTE" (Bridge) in orange. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The vocal line is marked with a piano (p) dynamic. The score is labeled "Mi Mayor." in red text. The word "acompañamiento" (accompaniment) is written in black text below the piano part. The word "PUENTE" is written in orange text above the piano part.

Figura. 35 Descripción del acompañamiento del puente.



188 233

acompañamiento apoyo armónico

acompañamiento apoyo rítmico y armónico

acompañamiento apoyo armónico

192

formula rítmica

Figura. 36 Descripción del acompañamiento del puente.



183

cantos internos.

PUENTE

Figura. 37 Descripción de la melodía del puente.

Violin.



186

189

192

196

199

dim.

acordes disueltos

MIM7

nota descanso

escala cromática descendente

escala ascendente

A

Figura. 38 Descripción de la melodía del puente.

La parte A` descrita anteriormente aparece en el compás 199 y concluye en el compás 221, en el compás 220 el violín presenta una pequeña variación en que es el uso de un grupo de semicorcheas en cromatismo para pasar a la parte C`, *fig.39*, que es presentada con características similares a las de la parte C. El inicio de la parte C` (compas 221-228) se presenta de manera idéntica al inicio de la parte C (compas 127-134), y luego en el compás 229 modula a DoM7º, donde desarrolla el material melódico, este inicia con la utilización de pequeños diseños melódicos tomados del material presentado por la orquesta en los 8 compases anteriores, el violín solista está acompañado por la madera, misma que se encuentra presentando un material rítmico idéntico, mientras que los violines 1 realizan unos diseños melódicos rítmicos a manera de contestaciones al tema principal, formándose así una especie de dialogo, este dialogo concluye en el compás 235, *fig.40*, donde el violín solista presenta un nuevo material temático, mientras en la orquesta vuelve aparecer el ritmo de carácter español característico de la obra, *fig.41*, esta parte concluye en el compás 255, donde aparece la parte B` que presenta las mismas características de B pero desarrolladas

en la tonalidad de Fa Mayor siendo esta el IVº de la tonalidad presentada en B (Do M).fig.42.



Figura. 39 Variación, uso del cromatismo.



Figura. 40 Descripción de la parte D'.

233 31



nuevo material temático

diseño rítmico de la obra

239

Figura. 41 Descripción de la parte D`.

251

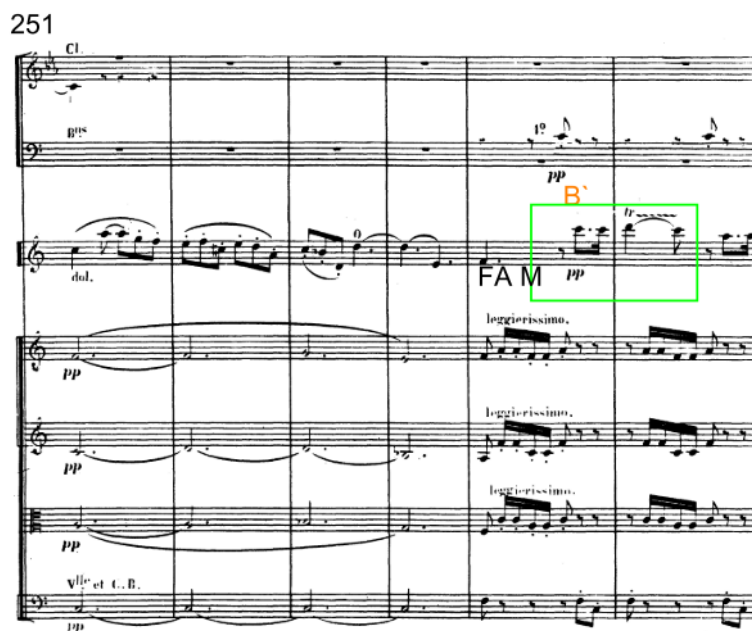


Figura. 42 Parte B`.

Anacrusa al compás 271 comienza un puente con características similares al puente presentando antes de la parte D, *fig.43*, a diferencia de que en este puente entre el compás 279 y 283, se realiza un dialogo violín solista – orquesta, caracterizado por el uso de acordes disueltos , esta sección concluye en el compás 28, *fig.44*, donde retoma la parte A``, pero esta vez el material temático es presentado por la orquesta mientras el violín solista se encuentra realizando acordes disueltos apoyando los movimientos armónicos y rítmicos, *fig.45*, en el compás 300 el violín solista vuelve a presentar un dialogo con la orquesta basado en una melodía en cromatismo presentada con cantos internos, esto concluye en el compás 304 con un acorde de Lam presentado por toda la orquesta en dinámica *f* (forte), en *staccatissimo*, reiterando la tonalidad de la obra. *fig.46*.

El acorde de Lam presentado por la orquesta en el compás 304 da paso a una cadencia de solista, marcada *ad libitum*, es decir adquiriendo un carácter libre, esta cadencia está caracterizada por el uso modulaciones armónicas presentadas en acordes en plaqué con el uso de triples cuerdas. En el compás 305 se vuelve a presentar un acorde de Lam en la orquesta, y luego el timpani presenta el ritmo característico de la obra con un *dim.*, *fig.46*, que concluye en el compás 308, donde la orquesta presenta un acorde de Mi Mayor, y luego realiza un calderón sobre un

silencio para preparar el paso a la parte final de la obra que se presenta con un nuevo tempo, a la cual la hemos llamado Coda. *fig.47.*



The image displays a musical score for a piece, likely a symphony or concerto, focusing on measures 267 through 271 and a subsequent bridge section. The score is written for a large ensemble, including Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcllo), Double Basses (C.B.), and Percussion (Perc.).

Measures 267-271 show a complex orchestral texture with various instruments playing melodic and rhythmic lines. A blue vertical line marks the end of measure 271. Below this, a section labeled "PUENTE" (Bridge) begins, featuring "cantos internos" (internal voices) in the woodwinds, marked with green circles. The bridge section continues with measures 272-275, showing a change in tempo and dynamics, with markings like "pizz." (pizzicato) and "pizz." (pizzicato) appearing in the percussion and double bass parts.

Figura. 43 Descripción del puente.

275 apoyo en movimiento armónico. 353

apoyo movimiento rítmico y armónico.

279

DIALOGO

uso de acordes disueltos.



Figura. 44 Descripción del puente.

283⁵⁶ A''



material temático
en la orquesta.

acordes disueltos apoyo rítmico y armónico.

287



brillante.

pizz.

p

Figura. 45 Descripción de la parte A''.

40 303

LAmenor

LAmenor

cadencia ad libitum.

ad lib.

ritmo timpani.

3 tiempos.



Figura. 46 Descripción de la parte A`.

[illegible]

Figura. 47 Descripción del paso a la CODA.

La Coda está en el compás 309 presentada en un nuevo tiempo marcado como, *Piú Allegro* negra=120, que significa poco alegre, la coda está caracterizada por un material virtuoso en el violín solista a base de semicorcheas, presentando cantos internos apoyados por la orquesta, en ciertos lugares, estos cantos son apoyados por la cuerda y en otras ocasiones por los vientos, *fig.48*, desde el compás 318 al 321 la madera un contracanto que estaría en segundo plano, *fig.49*, y en el compás 330 el timpani reitera el material rítmico usado en la obra, *fig.50*, esta coda prepara su final en los 3 últimos compases con el uso de escalas cromáticas ascendentes y descendentes que se dirigen hacia un acorde de La M que presentado por toda la orquesta, el cual lo realiza tres veces, la tercera vez usa como figuración una negra con dinámica *ff* (fortísimo) para culminar la obra.*fig.51*.

LA Mayor.

306 Fl. *dim.* *p* *Allegro* $\text{♩} = 120$ nuevo tempo en la coda.

311 *calderón sobre el silencio.*

CODA


cantos internos apoyados por la cuerda.

cantos internos apoyados por los vientos.



Figura. 48 Descripción de la coda.

315 **contracantos.**



319 **contracantos**




Figura. 49 Descripción de la coda.

327



The musical score is for measures 327-330. The instruments listed are Cors., Tromp., Timb., and Vll^{le} et C. B. The timpani part is highlighted with a red box in the fourth measure, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The text 'ritmo de la obra' is written above the timpani part in the fourth measure. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *p*, and articulation markings like *pizz.* and *f*.

Figura. 50 Ritmo característico de la obra presentado por el timpani.

46

ESCALAS CROMATICAS LA MAYOR



cresc. molto.

Figura. 51 Descripción del final de la obra.

Luego de la realización de un análisis sobre la obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28, de Camille Saint Saëns, se puede ver que consta de dos secciones bien definidas (introducción –rondó), cada una de estas secciones presentan diferente carácter. En esta obra además se puede observar que Saint Saëns poseía un amplio conocimiento de la técnica y de las características del violín, no hay que olvidar que esta obra fue dedicada al violinista Pablo Sarasate, quien fue un virtuoso violinista de la época, por lo que la obra fue también pensada en las capacidades musicales y técnicas que poseía dicho violinista.

En cuanto a la orquestación de la obra, Saint Saëns usa la estructura de una orquesta clásica (orquesta a 2), *fig.52*, conformada por:

VIENTOS: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en LA, 2 fagots, 2 cornos en DO, 2 trompetas en LA.

PERCUSION: 2 Timbales en MI y LA.

CUERDA: violín 1, violín 2, viola, cello, contrabajo.

INTRODUCTION ET RONDO CAPRICCIOSO
pour Violon
avec accompagnement d'orchestre.

C. SAINT-SAËNS
Op. 28.

orquestación



Figura. 52 Orquestación.

La orquesta durante casi toda la obra es presentada en un segundo o tercer plano, manteniendo siempre al instrumento solista en un primer plano, y solo en tres sitios específicos del rondo, se presenta la orquesta en primer plano, lo cual analizaremos más adelante en la descripción del rondo. (Adler, 2006).

Como se ha descrito anteriormente la obra consta de dos secciones (introducción –rondo).

La introducción presentada en un compás simple de 2/4, fig.53. y en tonalidad de La menor, presenta un carácter de melancolía, en esta sección el violín siempre se presenta en un primer plano con su melodía que es muy libre y expresiva, presentando características propias del romanticismo, pues en esta época primaba la búsqueda de la libertad, y donde el ser humano se centraba en dar mayor importancia a la manera de expresar sus sentimientos. (Máximo Alzamendi, 2009).

INTRODUCTION and RONDO CAPRICCIOSO
for Violin and Piano

Violin

Critical Urtext Edition
Edited by Endre Granat

CAMILLE SAINT-SAËNS, Op. 28

Andante malinconico (♩ = 52)




Figura. 53 Descripción del inicio de la Obra.

La introducción concluye con un despliegue de virtuosismo en la melodía, interpretado a modo de cadencia de solista, caracterizado por el uso una gran cantidad de notas presentadas en fusas, esta cadencia culmina en el compás 34, donde realiza un proceso cadencial armónico de 4 compases para dar paso al Rondo. *fig.53.*

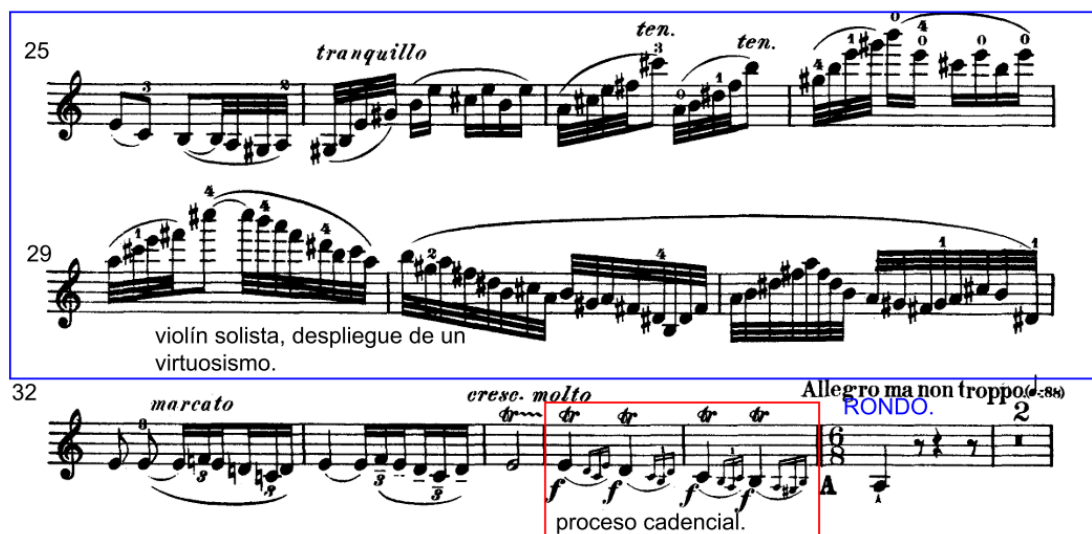


Figura. 54 Descripción del final de la introducción.

El Rondo escrito en forma de rondo clásico, es presentado en la misma tonalidad que la introducción (la menor), pero en compás compuesto de 6/8, esta sección está caracterizada por el uso de un diseño rítmico basado en un ritmo similar al ritmo de jota, *fig.54*, que es un ritmo español, aquí podemos ver la influencia del folklore español en Saint Saëns.

***Ritmo característico de la obra.**



Figura. 55 Ritmo característico de la obra.

La jota es una danza española, el ritmo de jota suele estar escrito en compás de 3/4, 3/8 y 6/8. Saint Saëns también escribió una obra para orquesta en este ritmo, la llamada Jota Aragonesa Op.64. (Wikipedia, 2017).

El cuándo a la melodía de esta sección, presenta un gran despliegue de virtuosismo, caracterizado por el uso de semicorcheas, melodías con cantos internos, uso de diferentes registros del instrumento, uso de escalas en figuraciones irregulares,

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.



etc., presentando casi siempre al violín en un primer plano, a excepción de tres sitios donde la orquesta se encuentra en primer plano, estamos hablando de la parte C, C` y A``, en la parte C y C` el tema es presentado por la orquesta con ausencia del violín solista, mientras que en la parte A``, el tema es presentado por la orquesta en un primer plano, mientras que el violín solista realiza un acompañamiento basado en acordes disueltos apoyando al ritmo y a los movimientos armónicos de esta parte y se encuentra en un tercer plano.

La obra concluye con la *Coda* del rondo, que es presentada en la tonalidad de La Mayor, y en un tempo más rápido, esta coda está caracterizada por el uso de semicorcheas con una melodía presentada en cantos internos, esta sección está cargada de mucha energía y se podría decir que la coda es el clímax de la obra, culminando con un acorde del mayor presentado por la orquesta en *staccatissimo* y marcado por una dinámica de *ff* (fortísimo).

Capítulo 2. Análisis comparativo editorial y fonográfico.

2.1. Introducción al análisis comparativo editorial y fonográfico.

Toda obra musical tiene un lugar en la historia de la música y dependiendo de la época que fue compuesta abarca ciertas características y recursos compositivos propios de la época o propios del estilo compositivo del autor, dichas características deberán ser adoptadas por el intérprete para llegar a tener una representación de la obra lo más fiel posible.

En la actualidad tenemos oportunidad de acceso a material tanto editorial como fonográfico de trabajos realizados por varios violinistas emblemáticos categorizados por Zdenko Silvela en su libro “Historia del Violín”. Para el presente trabajo se ha elegido el material de los violinistas: Jascha Heifetz (1901-1978) y Zino Francescatti (1902-1991)¹⁰, violinistas reconocidos a lo largo de la historia de la ejecución instrumental.

En lo que respecta al material editorial, se usaran dos ediciones; la primera realizada por Zino Francescatti (1902-1991) en el año 1958 y publicada en New York por International Music Company, la segunda edición es un trabajo realizado por Endre Granat¹¹(1937), publicado en el año 2015 quien fue alumno de Jascha Heifetz (1901-1978),y realiza su edición crítica de la obra basada en los manuscritos obtenidos por cortesía de la Biblioteca Nacional de Francia, y en anotaciones tomadas de Heifetz, esta edición pertenece a “Collection HEIFETZ”¹². En el presente estudio se analizarán aspectos tales como el manejo del sonido, aspectos técnico-violinístico como: digitaciones, articulaciones, dinámicas, etc., esto con el fin de conocer más a

¹⁰ Se usarán los siguientes trabajos fonográfico:

[material fonografico\Saint-Saens Introduction and Rondo Capriccioso \(Heifetz violin\).mp4](#)

[material fonografico\Saint-Saens Zino Francescatti 1957 Introduction and Rondo Capriccioso Op. 28 - Columbia LP.mp4](#)

¹¹ Endre Granat. Violinista estudiante de Jascha Heifetz. (About Endre Granat , 2007).

¹² Zino Francescatti (Copyright 1958 by International Music Company, New York), **Jascha Heifetz** (*For Violin and Piano Critical Urtext Edition Heifetz Collection*). Composed by Camille Saint-Saëns (1835-1921). LKM Music. Softcover. Lauren Keiser Music Publishing #S511021. Published by Lauren Keiser Music Publishing (HL.141931). Item Number: HL.141931 ISBN 1581061951. 9x12 inches.

fondo las visiones interpretativas de dichos violinistas que contribuirán a nuestro estudio de la obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28 de Camilo Saint Saëns.

El material fonográfico a usar son dos grabaciones, la primera realizada por Zino Francescatti (1902-1991) en el año 1958 de y publicada por la casa disquera “Columbia”, y la segunda realizada por Jascha Heifetz (1901-1978), en el año 1950 y publicada por la casa disquera “His Master’s Voice”, ambas grabaciones son realizadas con acompañamiento orquestal. Debido a que en una grabación no se puede analizar aspectos como digitaciones, arcadas, posiciones, entre otros; procederemos a analizar aspectos tales como: la elección de tempos, el manejo del sonido, etc.

2.2. Análisis comparativo editorial y fonográfico.

El análisis comparativo editorial y fonográfico, se lo realizará por secciones, mismas que fueron definidas anteriormente en el análisis musical. En la introducción ubicada entre el compás 1 al 34, las dos ediciones presentan diferentes propuestas técnicas para la interpretación de esta sección. En la parte A delimitada entre el compás 1 hasta el primer tiempo del compás 18, la edición realizada por Zino Francescatti ¹³, según la digitación anotada, propone la ejecución del pasaje usando el color tímbrico de las dos cuerdas del violín (la y re), mientras que Endre Granat propone en su edición el uso de tres cuerdas (la, re y sol), obteniendo así mayor variedad de colores en el pasaje. En cuanto a la elección del tiempo en las dos ediciones se encuentra marcado *Andante malinconico*, negra 52, pero en los trabajos fonográficos, se aprecia una mínima variación del tiempo en la grabación de Zino Francescatti donde el *tempo* es de negra 48, y en la grabación de Jascha Heifetz mantiene el tiempo propuesto en la edición. Tanto en la grabación de Francescatti como en la de Heifetz, se puede apreciar la mínima manipulación en la duración de las figuras musicales escritas, como opinión personal, podría decir que esta manipulación es realizada para ayudar al fraseo musical de este pasaje.

¹³ En las imágenes llamaremos **edición 1** a la edición de Zino Francescatti, y **edición 2** a la edición de Endre Granat.

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

Edited by ZINO FRANCESCATTI

VIOLIN

CAMILLE SAINT-SAËNS
(1835-1921)

Andante malinconico $\text{♩} = 52$

INTRODUCCIÓN

A

p

animato

sf

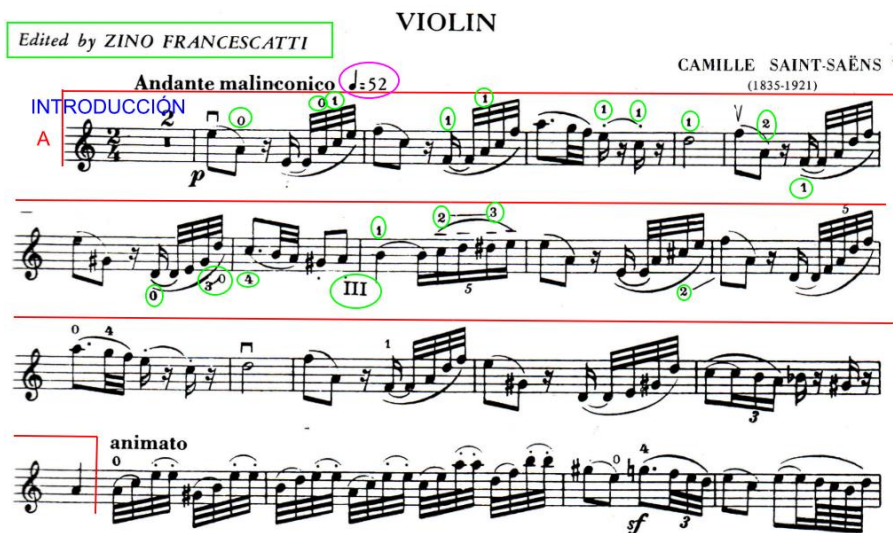


Figura. 56 Análisis editorial de la parte A de la Introducción de la edición 1.

Critical Urtext Edition
Edited by Endre Granat

CAMILLE SAINT-SAËNS, Op. 28

Andante malinconico $\text{♩} = 52$

INTRODUCCIÓN

A

p

Animato

sf

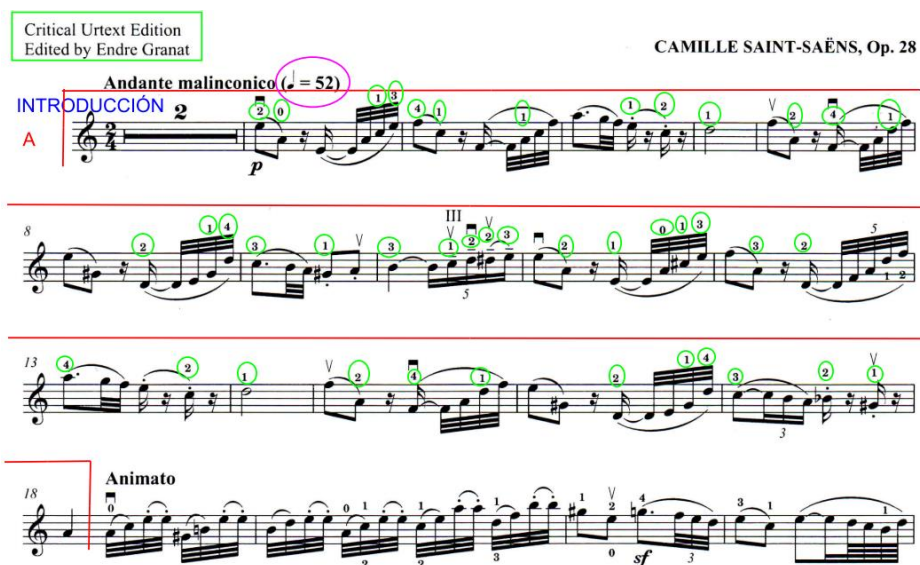


Figura. 57 Análisis de la parte A de la Introducción de la edición 2.

En la parte B de la introducción, en la sección presentada en carácter de *animato*, que se encuentra entre el compás 18 y 25, presenta similares digitaciones y articulaciones, en las dos grabaciones podemos apreciar la ejecución con una variación mínima en el tempo, siendo fieles a las indicaciones de tempo propuestas por el compositor, donde las figuraciones más cortas que se encuentran en el compás 18,19,22 y 23, son ejecutadas con mayor fluidez, dando la sensación de velocidad, y contrastando con el material temático que se encuentra entre el compás 20,21,24 y

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

25, donde la ejecución presenta un carácter calmado, y con un sonido más sostenido y profundo.

El siguiente pasaje que se encuentra entre el compás 26 hasta el segundo tiempo del compás 29, presenta iguales digitaciones, pero diferentes articulaciones, en la edición de Zino Francescatti, se encuentran las 5 primeras notas en una ligadura y las 5 siguientes en otra ligadura, a diferencia de la edición de Endre Granat, donde se encuentran ligadas las 4 primeras notas las 2 siguientes son articuladas y las 4 siguientes también se presentan ligadas, es decir son dos visiones distintas sobre la dirección musical melódica de dicho pasaje. Analizando las grabaciones podemos apreciar el manejo del tempo, pues los dos violinistas mantienen un tempo que varía entre negra = 52 a 57. Este pasaje llega a su clímax en la nota do# (do#6) que se encuentra en el compás 29, de donde se despliega a modo de cadencia de solista un material melódico rítmico basado en el uso de figuraciones cortas, esta sección tiene varias propuestas en lo que refiera a arcadas en las ediciones, pues lo que se pretende es que suene todo como si fuera tocado con una sola arcada, es decir todas las notas ejecutadas con precisión y sin pausas en el cambio de arco, en las dos grabaciones apreciamos la ejecución de este pasaje con gran fluidez, claridad y sin énfasis sobre ninguna nota.

En el compás 35 y 36, donde el violín presenta un movimiento armónico, las dos ediciones sugieren las mismas digitaciones, más en las grabaciones podemos apreciar un pequeño impulso sobre las notas de apoyatura, enfatizando así el movimiento armónico, y sirviendo de anacrusa para el siguiente tiempo, esta anacrusa ayuda para el ensamble del violín solista con la orquesta. *fig.57.fig.58.*

B

animato

digitaciones y articulaciones similares.

tranquillo

Diferentes Articulaciones.

cadencia de solista, propuesta de arcadas.

Allegro ma non troppo $\text{♩} = 88$

marcato

cresc. molto

1426

© Copyright 1988 by International Music Company, New York

Printed in U.S.A.

Figura. 58 Análisis de la parte B de la Introducción de la edición 1.

B

Animato

digitaciones y articulaciones similares.

tranquillo

Diferentes articulaciones.

cadencia de solista, propuesta de arcadas.

Allegro ma non troppo $(\text{♩} = 88)$

marcato

cresc. molto

Figura. 59 Análisis de la parte B de la Introducción de la edición 2.

La parte A del Rondó, ubicada entre el compás 40 y 72, en lo que refiere al material editorial, podemos ver propuestas similares en cuanto a digitaciones y articulaciones que difieren solamente en algunos compases.

En el primer período musical de la parte A, la primera frase presenta la propuesta de los arcos todos hacia arriba al inicio del diseño melódico rítmico en las dos ediciones, nos sugiere a ejecutar el mismo con cierta ligereza, en la siguiente parte perteneciente al mismo diseño melódico rítmico (compás 41), sugieren las mismas arcadas en las dos ediciones, pero en la edición de Endre Granat, propone una arcada adicional, que consiste en ejecutar con el arco bajando las dos veces que se presenta esta figura musical (nota *do* y *si*), adicional sugiere ligar la nota *si* a la siguiente corchea que se encuentra en la nota *la*, estas arcadas son presentadas siempre que aparece éste diseño melódico rítmico. *fig.59, fig.60.*

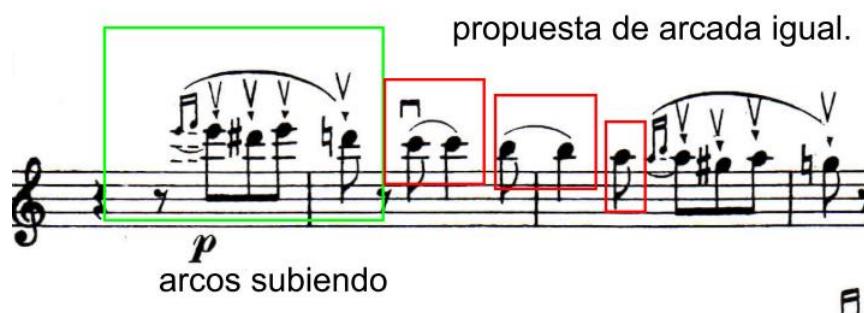


Figura. 60 Arcadas de la primera frase de la parte A del Rondó de la edición 1.

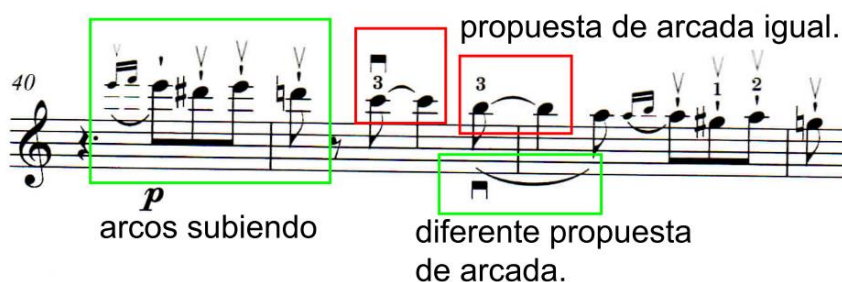


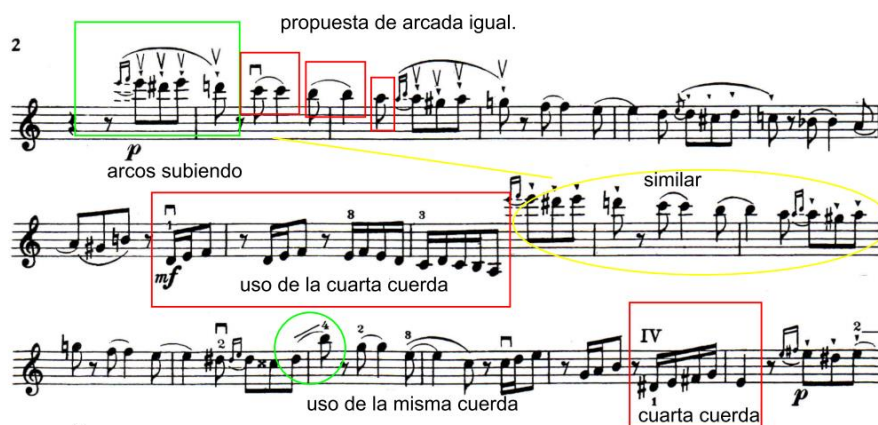
Figura. 61 Arcadas de la primera frase de la parte A del Rondó de la edición 2.

En cuanto a las digitaciones la edición de Zino Francescatti no sugiere ninguna, a diferencia de la edición de Endre Granat, quien sugiere la ejecución de esta frase entre la 5ta y 2da posición del violín, esto hasta el primer tiempo del compás 46. A partir del

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

segundo tiempo del compás 46, las dos ediciones sugieren el uso de la cuarta cuerda (cuerda Sol), esto con el fin de contrastar tanto el sonido como la dirección musical, la edición de Endre Granat también sugieren retomar el arco hacia abajo; lo mismo sucede en el segundo tiempo del compás 55.

En el diseño melódico rítmico que se vuelve a presentar en el compás 52, pero esta vez con un movimiento armónico, las dos ediciones sugieren ejecutarlo sobre la segunda cuerda (cuerda La), con el fin de mantener el mismo color tímbrico de la segunda cuerda, ayudando así también al fraseo y dirección de la línea melódica. fig.61, fig.62.



2

propuesta de arcada igual.

p

arcos subiendo

mf

uso de la cuarta cuerda

similar

uso de la misma cuerda

IV

cuarta cuerda

p

Figura. 62 Descripción de la primera frase de la parte A del Rondó de la edición 1.



40

propuesta de arcada igual.

p

arcos subiendo

diferente propuesta de arcada.

3

3

similar.

46

retomar los arcos; todos bajando.

uso de la cuarta cuerda.

51

uso de la misma cuerda

IV

cuarta cuerda.

Figura. 63 Descripción de la primera frase de la parte A del Rondó de la edición 2.

En el segundo periodo musical de la parte A, presenta similar característica al primer período ya descrito, con las dos únicas diferencias en el compás 63, 64, 70 y 71, donde difieren en lo que respecta a digitación. En el compás 63 y 64 donde se presenta un pequeño motivo melódico, Zino Franciscatti no sugiere ninguna digitación, mientras que Endre Granat sugiere ejecutarlo en la cuarta cuerda, ya que este motivo melódico es contrastante a la línea melódica que se viene ejecutando. fig. 63, fig.64.



Figura. 64 Digitación compas 63 y 64, edición 1.



Figura. 65 Digitación compas 63 y 64, edición 2.

En el compás 70 y 71, Endre Granat sugiere ejecutar este pasaje en la segunda cuerda, siendo de gran dificultad técnica, mientras Zino Franciscatti sugiere ejecutarlo entre la 3ra y 6ta posición del violín, siendo una de las opciones de digitación más didácticas a la hora de estudiar la obra. fig.65, fig.66.



Figura. 66 Digitación del compás 70 y 71, edición 1.



Figura. 67 Digitación del compás 70 y 71, edición 2.

El rondó está marcado en un tempo negra con punto =88, y a pesar que en las dos ediciones se encuentra propuesta la misma marca metronómica, vemos que en las dos grabaciones la elección del tempo varía, pues Zino Francescatti en su grabación lo ejecuta en un tempo de negra con punto= 98, y Jascha Heifetz en negra con punto =100, estas variaciones en el tempo, se piensa que son realizadas con el objetivo de enfatizar y mostrar un mayor contraste existente entre la introducción y el rondó.

Anacrusa al compás 73 se encuentra la parte B, en esta sección encontramos diferentes propuestas en cuando a las ediciones, el diseño melódico rítmico de esta sección, fig.11, es presentando con diferentes propuestas de arcadas, la edición de Zino Francescatti sugiere ejecutar siempre con el arco subiendo en la corchea con

punto, la semicorchea con el arco bajando y la nota con trino y resolución con el arco subiendo, fig.67, mientras que en la edición de Endre Granant propone la primera vez realizar con el arco subiendo y luego nos deja dos propuestas que consisten en seguir con el arco subiendo y la otra ejecutar con el arco bajando, fig.68.



Figura. 68 Descripción de arcadas propuestas en la parte B del rondo, en el diseño melódico rítmico. edición 1.



Figura. 69 Descripción de arcadas propuestas en la parte B del rondo, en el diseño melódico rítmico. edición 2.

Anacrusa al compás 76, las dos ediciones sugieren ejecutar este motivo rítmico en la cuarta cuerda y con el arco bajando, para contrastar con el diseño melódico rítmico

que se viene presentando en toda la parte B, lo mismo sucede anacrusa al compás

84. fig.69, fig.70.



Figura. 70 Descripción del material presentado anacrusa a los compases 76 y 84, edición 1.



Figura. 71 Descripción del material presentado anacrusa a los compases 76 y 84, edición 2.

Anacrusa al compás 85 la edición de Endre Granat propone el uso de un armónico en la nota re, continúa sugiriendo digitaciones hasta el compás 88 donde culmina la parte B, y se queda planteado en tercera posición para la ejecución de la primera escala del puente, fig.71, mientras que en la edición de Zino Francescatti no sugiere ninguna digitación hasta la anacrusa al compás 88 donde también sugiere ser ejecutado en tercera posición la primera escala del puente.fig,72.



83 uso de armónico. sugerencia de digitaciones. tercera posición

88 puente.

* mm. 51 and 67: eighth note, eighth-note rest (Jascha Heifetz)

Figura. 72 Descripción de las digitaciones sugeridas a partir de la anacrusa al compás 85, hasta el final de la parte B del rondo. edición 2.



83 no existen sugerencias de digitación. tercera posición.

88 puente.

* mm. 51 and 67: eighth note, eighth-note rest (Jascha Heifetz)

Figura. 73 Descripción de las digitaciones sugeridas a partir de la anacrusa al compás 85, hasta el final de la parte B del rondo. edición 1.

Desde el segundo tiempo del compás 88 comienza un puente, que en cuanto a digitaciones y articulaciones las dos ediciones son muy similares, pero la edición de Endre Granat presenta algunas modificaciones en cuanto a las notas, estas

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

modificaciones son propuestas por Jascha Heifetz, y las encontramos en el 92 y 103, en el compás 92 sugiere que la escala presente sea ejecutada en una octava más aguda, fig.73, fig.74, y en el compás 103 modifica la última nota que en lugar de sí que está escrita en la partitura original, Heifetz sugiere tocar un mi, esta misma modificación la realiza Zino Franciscatti, fig.74, fig.75, fig.76. Estas modificaciones las podemos constatar en la grabación.

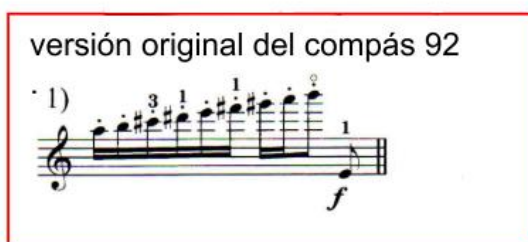


Figura. 74 Versión original del compás 92.



Figura. 75 Versión propuesta por Jascha Heifetz del compás 92, edición 2.



Figura. 76 Versión original del compás 103.



Figura. 77 Versión propuesta. edición 2.



Figura. 78 Versión propuesta. edición 1.

En el compás 105 concluye el puente, presentando un calderón sobre la nota mi, y luego una escala que da paso a la A`. En las grabaciones podemos ver que un compás antes del calderón donde se presenta dos veces la nota mi con un trino, los dos violinistas roban un poco el tiempo, para llegar a un reposo en el calderón, y en la escala que da paso a la A` retoman el tiempo presentado al inicio del rondo, fig.78.

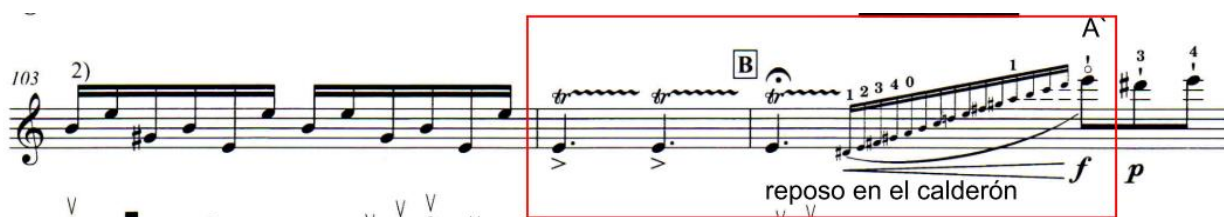


Figura. 79 Descripción del final del puente.

Anacrusa al compás 106 se encuentra la parte A`, que presenta las mismas propuestas en digitaciones y arcadas de la parte A, descritas ya anteriormente, esto hasta el compás 119 donde ya se presenta un nuevo material musical, entre el compás



119 y 122 las dos ediciones presentan las mismas propuestas de arcadas, articulaciones y digitaciones.

A partir del compás 123 encontramos algunas diferencias, la edición de Zino Francescatti sugiere ligar las dos semicorcheas que se encuentran luego del pasaje de octavas y a partir de la tercera semicorchea ejecutar las arcadas de forma continua, hasta la última de este pasaje donde nuevamente sugiere ser ligada hacia la corchea del compás 125, y la siguiente escala propone ejecutarla con el arco hacia abajo hasta la nota re y la nota mi con el arco hacia arriba para que sea más pronunciada, mientras que en la edición de Endre Granat sugiere retomar el arco en las semicorcheas que se encuentran luego del pasaje de octavas y en el compás 125 sugiere una arcada hacia abajo hasta la nota re, y al igual que Francescatti articula la nota mi. Las últimas tres notas de este pasaje Francescatti sugiere ser tocada en armónicos, mientras que en la edición de Endre Granat cita una sugerencia de Heifetz que consiste en el uso de dobles cuerdas y al final un acorde de La menor, que da paso a la parte C. fig.79, fig.80. En las grabaciones podemos percibir que se realiza un pequeño ritardando en las dos notas antes del compás 127, esto para dar paso al tutti orquestal que se encuentra en C.

103

B

misma propuesta de la parte A.

mismas arcadas, articulaciones y digitaciones.

cresc.

uso de armónicos.

1426



Figura. 80 Descripción de la parte A', edición 1.



103 2) B A' *f* *p*

106 misma propuestas de la parte A.

112 mismas arcadas, articulaciones y digitaciones.

117 *cresc.*

122 *f*

125 arcada hacia abajo *diver.* C 7

1) m. 93 in autograph score *f*

2) m. 103 in autograph score

3) *sugerencia de Heifetz.* mm. 126-127, Jascha Heifetz.

Figura. 81 Descripción de la parte A', edición 2.

Como ya lo hemos mencionado en el compás 127 empieza la parte C con el tutti orquestal, y en el compás 135 re expone el tema el violín solista, las dos ediciones coinciden en el uso de digitaciones y arcadas, las dos ediciones sugieren ejecutar el compás 141 y 142 en la cuarta cuerda aprovechando el color de esta cuerda para beneficio de la intensidad de la frase musical, fig.81, fig.82.

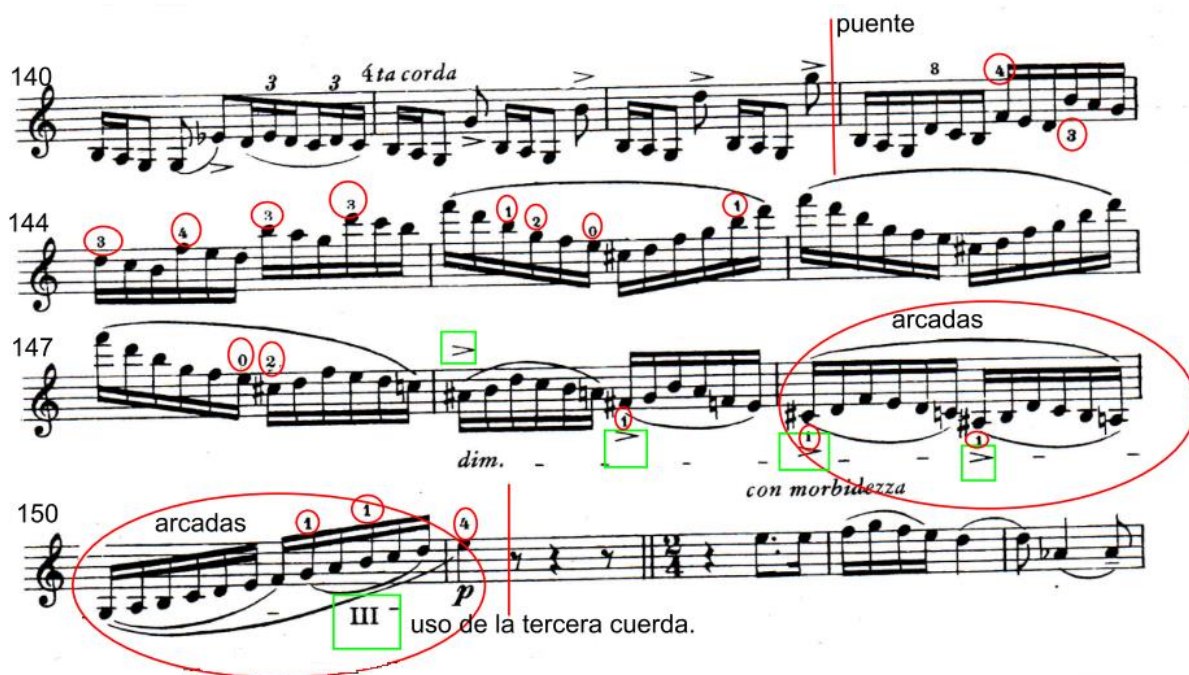


Figura. 82 Descripción de la parte C, edición 1.



Figura. 83 Descripción de la parte C, edición 2.

En el compás 143 se encuentra un puente que igualmente tiene las mismas propuestas de digitaciones en las dos ediciones, en cuando a arcadas son las mismas, pero Zino Francescatti sugiere también una segunda opción de arcadas en el compás 149 y 150, que consiste en ligar por grupos de 6 notas, para enfatizar los acentos. En el compás 150 las dos ediciones sugieren que se ejecuten esa escala sobre la tercera cuerda para no romper el sonido de la línea melódica con el uso de dos cuerdas. Fig.83, fig.84.



140 3 3 4ta corda

144

147 arcadas dim. con morbidez

150 arcadas III uso de la tercera cuerda. p

Figura. 84 Descripción del Puente. edición 1.



140 V 3 3 3 IV 4 4 4

144

147 dim. uso de la tercera cuerda Con morbidez

150 p

Figura. 85 Descripción del Puente. edición 2.

En cuanto a la interpretación de esta parte, apreciamos en las grabaciones similitudes interpretativas entre los dos violinistas, Heifetz inicia el pasaje con un énfasis en la primera nota (nota si del compás 143), prolongando la duración de esta

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

semicorchea, y a partir de la segunda semicorchea retoma el tempo y lo mantiene hasta el compás 145 donde empieza a realizar un énfasis en la primera nota de cada compás (nota fa), hasta el compás 148 donde recupera el tempo hasta el compás 150 donde realiza un retardando para culminar el pasaje musical en el compás 151, asentando un tiempo un poco más calmado para la ejecución de la parte D. En la grabación de Zino Francescatti percibimos que realiza casi lo mismo a diferencia de que él comienza el pasaje con un tempo estable sin enfatizar ninguna nota hasta el compás 145, donde al igual que Heifetz realiza el énfasis en la primera nota de cada compás, y en el compás 150 el *ritardando* de Francescatti es mucho más enfatizado que el de Heifetz.

La parte D inicia en el compás 152, esta parte consta de dos periodos musicales de 16 compases cada uno, en el primer periodo musical (del compás 152 al 167), las dos ediciones presentan las mismas propuestas, sugieren iniciar el pasaje en tercera posición con el color de la segunda cuerda, el pasaje inicia con una indicación *Con morbidezza*, que como ya habíamos visto significa que debe ser tocada con suavidad, pero a medida que se desarrolla esta frase melódica requiere de un sonido más profundo por lo que en el compás 156 las dos ediciones sugieren que se ejecute en la cuarta cuerda, adicional sugiere la ejecución de un gliss, pensado para un mayor énfasis en la ligadura de las notas, quizá con el objetivo de obtener un sonido similar a como si el pasaje fuese producido por la voz humana, lo mismo sucede en los 8 compases siguientes donde se presenta la misma idea musical.



Figura. 86 Descripción del primer período musical de la parte D. edición 1.



Figura. 87 Descripción del primer período musical de la parte D. edición 2.

En el compás 68 se encuentra el segundo periodo musical de la parte D, donde analizando el material editorial, encontramos dos propuestas casi distintas completamente en cuanto a digitaciones, arcadas y articulaciones. La edición de Zino Francescatti sugiere ejecutar las cuatro primeras notas (segundo tiempo del compás 68), en una sola arcada, pero con staccato dentro de la misma, con el fin de separar cada nota debido a que son notas repetidas, mientras que Endre Granat sugiere que sean ejecutadas en diferentes arcadas, es decir las dos ediciones sugieren ejecutar separadas cada una de las notas. Las siguientes cuatro notas (primer tiempo del compás 69), Francescatti sugiere ser ejecutadas con una misma arcada con el uso

de *portato*, mismo que se ejecuta dando una pequeña relevancia a cada nota, al mismo tiempo quedan separadas ligeramente una de otra, mientras que la edición de Granat sugiere que se ejecute todo sobre una misma ligadura, es decir sin ninguna separación, en las siguientes notas no existe ninguna diferencia, hasta el segundo tiempo del compás 172, donde Francescatti sugiere en el grupo de cuatro notas ejecutar las dos primeras en *detachè* y las dos notas siguientes ligarlas, mientras que Granat sugiere ejecutarlas todas las cuatro notas en una sola arcada, lo mismo sucede en el segundo tiempo del compás 176. El siguiente grupo de cuatro notas que se encuentra en el primer tiempo del compás 173, los dos editores sugieren ejecutar en una sola arcada, y las notas que siguen Francescatti propone separar cada nota, y Granat propone ejecutar ligar. En el compás 177 y 178 las dos ediciones proponen las mismas arcadas, y en el compás 179 Francescatti separa cada tiempo y Granat propone ligar. En el segundo tiempo del compás 180 Francescatti sugiere un énfasis en la primera nota del tresillo ejecutándola en *detachè* y las dos notas siguientes ligadas, mientras que Granat no da énfasis alguno a ninguna de las notas del tresillo, sino que se prepara para el final del pasaje. En los dos últimos compases de esta parte las dos ediciones sugieren las mismas arcadas. Aquí estamos frente a dos propuestas interpretativas diferentes de este pasaje, pues cada editor presenta una visión de la línea melódica distinta, cada uno de ellos enfatizando en diferentes lugares de la misma, dando diferente dirección a la melodía, fig.87, fig.88.



Figura. 88 Descripción del segundo período musical de la arte D. edición 1.



Figura. 89 Descripción del segundo período musical de la arte D. edición 2.

En cuanto a las grabaciones, Zino Francescatti interpreta esta sección con unos pequeños *rubatos*, especialmente en los finales de frase alargando un poco la duración de las notas, Heifetz también presenta pequeñas modificaciones en el *tempo* pero no son muy notorias a comparación de Francescatti. A medida que se va acercando al final de esta parte en las dos grabaciones percibimos como se mueve el tiempo hacia adelante para volver a establecer el tempo en el puente que se encuentra en el compás 183.

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

Anacrusa al compás 183 en las dos grabaciones se ejecuta con mucho énfasis estas dos notas, pues debido a que es la anacrusa del puente es necesario establecer el tempo y el carácter.

En el material editorial vemos la sugerencia de ejecutar esta anacrusa en la cuarta cuerda, ya que con el color e intensidad que produce la cuarta cuerda, ayudara en el carácter de la siguiente sección que es el puente, fig.89, fig.90.



Figura. 90 Anacrusa al puente. edición 1.



Figura. 91 Anacrusa al puente. edición 2.

En el puente como ya habíamos mencionado, sugiere ser ejecutado el inicio en la cuarta cuerda, las dos ediciones sugieren las mismas digitaciones y articulaciones hasta el compás 191, donde Endre Granat sugiere el uso del armónico en la nota mi, Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.



tanto en el compás 191 como en el compás 192. Y en el compás 193 y 194 sugiere ejecutarlo en la segunda cuerda al igual que Francescatti, llegando al compás 195 a la nota mi dónde las dos ediciones sugieren ejecutarla como armónico o como nota real, en cuanto a las grabaciones percibimos la ejecución de estos compases (del compás 191 al 194), con una mayor libertad en lo que refiere a tempo.

En los siguientes compases donde se encuentra la escala cromática descendente, Granat sugiere una digitación que consiste en bajar con tercer dedo hasta la nota del compás 197 donde sugiere una digitación, a diferencia de Francescatti quien sugiere bajar con tercer dedo hasta la nota mi del primer tiempo del compás 198 donde ya sugiere una digitación, fig.91, fig.92. En la grabaciones percibimos que Francescatti pronuncia claramente cada una de las notas de la escala descendente, mientras que Heifetz tiende a ejecutarlo como un *gliss*, quizá lo percibimos como un *glisando* debido a la velocidad con la que es ejecutado dicho pasaje.

Este puente concluye en el compás 199, donde descansa sobre la nota mi del primer tiempo y realiza una escala ascendente como anacrusa para la parte A`. En las grabaciones percibimos una diferencia que consiste en que Heifetz realiza un trino sobre la nota mi y un calderón, así se prepara para el regreso al tema de A`, lo mismo realiza Francescatti con la diferencia que él no realiza el trino, pero si realiza un calderón.

mismas digitaciones, articulaciones y arcadas. 5

186

189

192 uso de armónico uso de la segunda cuerda 8 0

196 digitación sugerida.

199 D

sf



Figura. 92 Descripción del puente, edición 1 .

mismas digitaciones, articulaciones y arcadas.

186

189 uso de armónico 4

192 uso de armónico uso de la segunda cuerda 3 0

196 sugerencia de digitación.

199 D

sf

dim.



Figura. 93 Descripción del puente. edición 2.

En el segundo tiempo del compás 199 se encuentra nuevamente la parte A', que presenta las mismas características descritas ya anteriormente, y en la variación en Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

el último grupo de semicorcheas que presenta esta parte (compas 220), la edición de Endre Granat cita nuevamente la propuesta de Jascha Heifetz que consiste en el uso de dobles cuerdas y al final un acorde de La menor que da paso a C`. fig,93, fig.94.

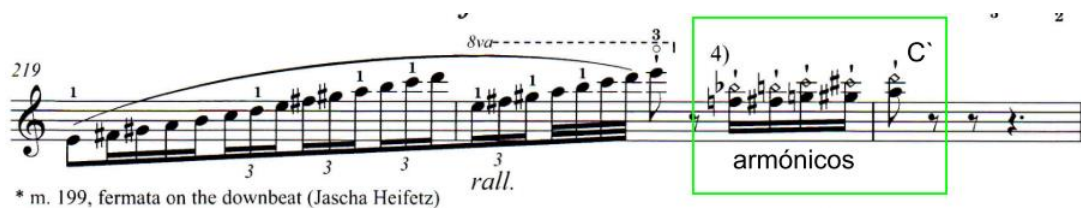


Figura. 94 Versión original compas 220.



Figura. 95 Versión propuesta por Jaszha Heifetz, compas 220. Edición 2.

La parte C', se encuentra en el compás 221, que al igual que la parte C, ésta empieza con un tutti orquestal, y el violín solista se presenta en el compás 229, desde este compás hasta el compás 234, presenta las mismas características de la parte C descrita ya anteriormente.

Anacrusa al compás 235, donde presenta la parte C', podemos observar que las dos ediciones proponen similares digitaciones, usando la segunda y tercera cuerda para el desarrollo de casi todo el pasaje. En el compás 251 en la edición de Zino Francescatti, encontramos una pequeña variación que influye directamente en el discurso musical, estamos hablando del uso de un calderón sobre la nota la, y luego

sugiere la ejecución de las siguientes notas en staccato pero indicado dentro de una ligadura hasta el compás 253 donde sugiere ejecutar en *portato*, a diferencia de Granat, quien no sugiere ningún calderón y las notas propuestas en staccato por Francescatti, Granat propone que se ejecuten en *detaché*, fig.95, fig.96 Esto se percibe claramente en las grabaciones, adicional percibimos que esta sección es interpretada en un tiempo más lento, y la orquesta retoma el tiempo en el compás 255 donde se presenta la parte B`.

6



similares digitaciones y articulaciones

dim. espressivo sf

sf sf

legg. II dolce con fantasia

uso de staccato

pp leggerissimo alla pointe legger.

Figura. 96 Descripción de la parte C`. edición 1.



Figura. 97 Descripción de la parte C` edición 2.

Anacrusa al compás 256 se encuentra la parte B`, que presenta las mismas características de articulaciones descritas ya en la parte B, esta parte concluye en el compás 270 y anacrusa al compás 271 vuelve a presentar un puente, donde los primeros cuatro compases son idénticos al puente presentado anteriormente en el compás 183, presentando las mismas características ya nombradas, este puente difiere del anterior a partir del compás 275, donde las dos ediciones sugieren una arcada que consiste en ligar las dos primeras semicorcheas de cada grupo de seis, y las cuatro ejecutarlas en diferentes arcadas, fig.97, esto hasta el compás 278, donde cada nota es ejecutada en diferente arcada, desde aquí hasta el compás 299 donde el violín está en un segundo plano mientras la orquesta presenta la parte A``, las dos ediciones sugieren las mismas digitaciones y la misma arcada suelta; desde el compás 200 prepara un crescendo hacia la nota mi que se encuentra en el compás

302, donde las dos ediciones sugieren el uso de varias arcadas sobre este trino con el objetivo de llegar a un clímax en el sonido, esta parte concluye en la primera nota del compás 304 donde Granat sugiere el uso de armónico o nota real como lo sugiere Francescatti fig.98, fig.99.

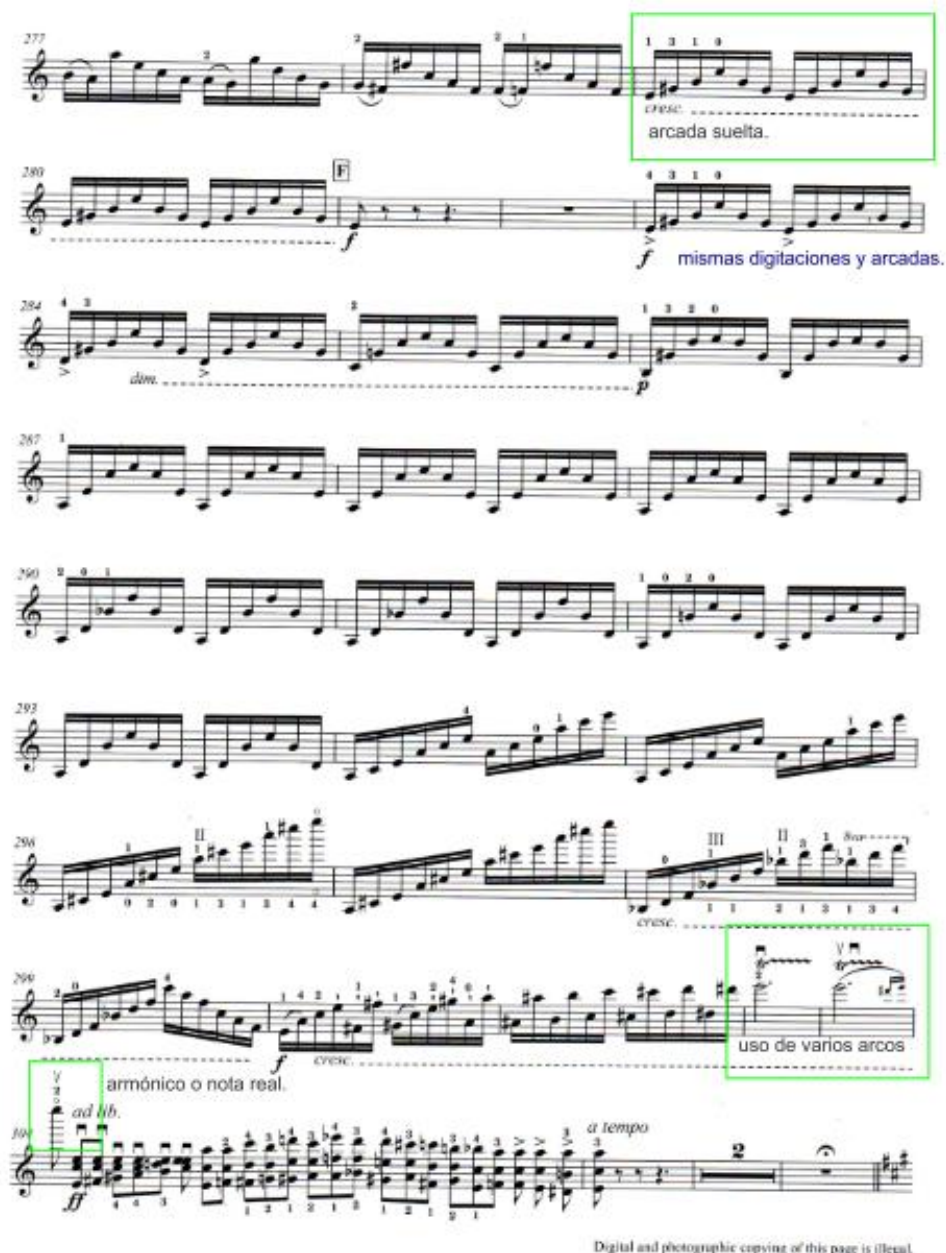


Figura. 98 Arcada propuesta.



The image shows a page of a musical score for violin, page 1426. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several staves of music with various annotations and performance instructions. A green box highlights a section of the score with the text "arcada suelta" and "7". Another green box highlights a section with the text "uso de varios arcos". Other annotations include "cresc.", "dim.", "p", "f", "nota real", "ad libitum", and "mismas digitaciones y arcadas.".

Figura. 99 Descripción del material del violín en la parte A`. edición 1.



277 *cresc.* arcada suelta.

280 *f* mismas digitaciones y arcadas.

284 *dim.* *p*

287

290

293

296 *cresc.*

299 *f* *cresc.* uso de varios arcos

300 *ad lib.* armónico o nota real.

304 *a tempo*

Digital and photographic copying of this page is illegal.

Figura. 100 Descripción del material del violín en la parte A`. edición 2.

En cuanto a las grabaciones podemos decir que a pesar de que en esta parte el violín se encuentra en un segundo plano (plano de acompañamiento), en las dos interpretaciones percibimos que los violinistas ejecutan todas las notas con mucha prolijidad, pronunciando cada una de las notas con claridad, y sin énfasis alguno sobre ninguna nota, hasta llegar a la nota mi del compás 302, donde la ejecutan con gran

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

sonido y casi no se percibe el uso de varias arcadas sobre esta nota, culminando el pasaje en el primer tiempo del compás 304 con un sonido abierto que da paso a una cadencia basada en acordes, estos acordes son ejecutados con gran energía, e intensidad sonora y con cierta libertad, pues en las dos ediciones esta cadencia consta de una indicación marcada como *Ad libitum*, fig.100, fig 101, que indica que su ejecución tenga libertad.

Un aspecto importante al momento de estudio de esta cadencia es analizar la dirección de la línea melódica que se esconde dentro de estos acordes; ésta dirección melódica se puede apreciar claramente en las dos grabaciones; así como en la ediciones; al momento de fijarse en la forma de escritura de este pasaje, se puede ver que los primeros 5 acordes tienen dirección melódica hacia el sexto acorde, sugiriendo que éste acorde necesita ser ejecutado con mayor énfasis, y en las grabaciones se percibe su ejecución con mayor duración en el valor de la nota, al igual que el treceavo, que presenta similares característica en la dirección de la frase, y es ejecutado por los dos intérpretes con una prolongación del sonido en este acorde, también se puede apreciar en las grabaciones la ejecución de los tres últimos acordes de esta cadencia con un *ritardando*, asentando nuevamente el tempo en el compás 305 en el acorde de La menor, que da paso al *tutti* orquesta que precede a la coda.



Figura. 101 Puente edición 1.



Figura. 102 Puente edición 2.

En el compás 309 se encuentra la Coda, donde en lo que refiere a las ediciones, las dos proponen similares digitaciones, arcadas y articulaciones, solamente Endre Granat cita una propuesta de Jascha Heifetz, que consiste adicionar dos compases al violín para que concluya la obra junto con el Tutti orquestal, fig 102.



Figura. 103 Versión original y sugerencia de Jascha Heifetz.

Jascha Heifetz (1901-1987) y Zino Francescatti (1902-1991), son dos violinistas del siglo XX que han ganado un alto prestigio como intérpretes, sus trabajos fonográficos analizados presentan varias similitudes en lo que respecta a elección de tempos, manejos de sonido y uso un vibrato amplio, pues ambos violinistas provienen de una misma escuela, y según la categorización cronológica realizada por Zdenko Silvela en su libro *Historia del Violín*, ambos violinistas pertenecen a la llamada *Era moderna o del vibrato*, caracterizada por la búsqueda y necesidad de obtener una amplia

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

sonoridad en el violín; el uso del vibrato como gran recurso expresivo usando siempre un vibrato continuo; mayor reflexión sobre la producción del sonido, y un dominio muy grande sobre el manejo del arco. (Silvela, Historia del Violin , 2003).

En lo que respecta a elección de los tempos adoptados para la ejecución de diferentes secciones de la obra en los trabajos fonográficos, se puede ver que los dos intérpretes no presentan gran variación en los tempos con respecto a las medidas metronómicas propuestas por el compositor de la obra, si acaso hay pequeñas variaciones, estas están ligadas a las necesidades de la música, es decir, modificar el tempo de una determinada sección o pasaje para favorecer con el carácter musical.

En cuanto a los trabajos editoriales analizados, estos presentan algunos cambios con respecto a la partitura original de la obra, así como también presentan sugerencias o propuestas de digitaciones, arcadas, articulaciones, etc.

La edición de Jascha Heifetz presenta algunos cambios sobre la partitura, que consisten en modificación de octavas, adición de notas y cambio de notas. Estas modificaciones detalladas ya anteriormente, son aportes del violinista Heifetz que sin tener información que ayude a deducir el porqué de estos cambios, se podría decir que estos cambios Heifetz los realizó como una propuesta interpretativa, misma que ha sido aceptada y tomada por muchos violinistas de nuestra época. Aparte de estos cambios; Heifetz también propone gran cantidad de arcadas, articulaciones y digitaciones; sugiriendo así una propuesta del manejo de sonido que Heifetz quería para la obra. El trabajo editorial propuesto por Zino Francescatti, también propone varias arcadas, articulaciones y digitaciones, a diferencia de Heifetz, esta edición no realiza cambios sobre la partitura.

Conclusiones

Todo instrumentista o interprete musical siempre se halla frente a la búsqueda del “significado real de la obra”; llegar a tener un concepto único y acertado de la obra, resulta un tanto complejo, es por eso que mediante la realización del presente trabajo el autor, luego de haber realizado estudios sobre la obra Introducción y Rondo Caprichoso Op.28 de Camilo Saint Saëns, llega a tener un acercamiento, una idea, y a plantearse un concepto de la obra previo a su interpretación; este concepto es un punto de vista artístico del interprete, mismo que siempre se irá modificando por el mismo interprete por medio de futuros procesos de reflexión musical que los hará a lo largo de su vida y de su crecimiento musical.

“La interpretación, en su más elevado sentido artístico, no puede enseñarse directamente, ya que sólo un enfoque personal y creativo puede ser realmente artístico”. (Galamian, 1998).

La realización del presente trabajo aporta de manera significativa al autor; ya que como instrumentista e interprete en proceso formativo, el autor obtuvo una profunda reflexión sobre la cantidad de procesos o caminos existentes para el abordaje y acercamiento interpretativo de una obra musical. La posición en la que se halla un intérprete frente al abordaje de una obra musical depende de muchos factores y de la gran importancia de realizar un estudio minucioso en base a una obra.

Con la realización del análisis musical presentado en el capítulo 1, se obtuvo un conocimiento sobre los elementos que constituyen la obra, tales como: la estructura musical de la obra, el carácter de la obra, el manejo y utilización de la melodía, ritmo, armonía, textura, dinámicas, frases y dificultades técnicas que presentan determinados pasajes. El análisis musical realizado a partir score orquestal, aportó para la interpretación sonora y tímbrica del solista, ya que al tener este conocimiento de la parte orquestal de la obra se puede identificar los diferentes planos en los que se encuentra el instrumento solista y los manejos y combinaciones tímbricas de las que se compone la obra, el poseer este conocimiento de la parte orquestal ayuda a

Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.

tomar decisiones interpretativas sobre el material musical que tiene el instrumento solista.

Este análisis musical estuvo ligado a un proceso investigativo sobre el contexto histórico en el que se desarrolló el compositor, pues tener éste conocimiento ayudó a deducir sus influencias y también a inducir el porqué de ciertos elementos usados en su producción musical, o interpretar que quiso transmitir o decir con determinado pasaje u obra musical, como por ejemplo en la presente obra objeto de estudio, se pudo ver como Camilo Saint Saëns, plasmó mediante un ritmo usado en el Rondó el interés que tuvo por el folklore español luego de haber realizado una gira invitado por Pablo Sarasate por distintas ciudades españolas.

La realización de este análisis musical se vinculó también a un estudio analítico comparativo editorial y fonográfico que se abordó en el capítulo 2, donde se tomó a dos violinistas como referentes (Jascha Heifetz (1901-1987) y Zino Francescatti(1902-1991)), en cuanto al estudio en base a las ediciones se obtuvo muchas herramientas basadas en propuestas de digitaciones, arcadas, articulaciones, dinámicas, entre otras, mismas que ampliaron las posibilidades del interprete al momento del montaje de la obra; en cuanto al uso de los colores tímbricos de cada cuerda del violín, y el manejo del sonido por el uso de diferentes arcadas, se ha tomado como referencia para el montaje de la obra el trabajo editorial propuesto por Jascha Heifetz (1901-1987).

En lo que refiere al análisis comparativo en base a los trabajos fonográficos se tiene como reflexión el concientizar sobre los aspectos acústicos a tomar en cuenta al momento de la ejecución de la obra, pues analizando las grabaciones citadas anteriormente y comparando con otras grabaciones realizadas por los mismos interpretes se pudo apreciar que tanto la elección de tempos como la forma de producir el sonido varía dependiendo de la sala de concierto, así también se apreció que presentan cierta variabilidad en cuanto al concepto y producción del sonido, al manejo de tempos, etc. Pues las grabaciones tomadas como referentes bibliográficos para el presente trabajo no son obras ya concluidas, es decir, una interpretación musical en base a la misma obra siempre varía dependiendo de varios factores.



De esta forma se ha llegado a conseguir un acercamiento a la obra Introducción y Rondó caprichoso Op.28 de Camilo Saint Saens, teniendo como referentes dos ediciones y grabaciones de la obra, es decir dos enfoques diferentes de la obra, basados en aspectos de carácter técnico Violinístico, manejo de tempos, dinámicas, etc, los mismos que sirven de argumento para el autor al momento de la interpretación de la obra.



Bibliografía

About Endre Granat . (2007). Obtenido de <http://endreganat.com/>

Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. España: IDEA BOOKS.

Blog, W. b. (16 de febrero de 2011). *Interpretación en el romanticismo*. Obtenido de

Violineando:

<https://violineando.wikispaces.com/Interpretaci%C3%B3n+en+el+Romanticismo>

Classic Music. (28 de Abril de 2013). Obtenido de Saint Saëns-Introduccion y Rondo

Caprichoso.: <http://classicmusica.blogspot.com/2013/04/saint-Saëns-introduccion-y-rondo.html>

Durand, S. (29 de marzo de 2009). *IMSLP*. Obtenido de

[http://ks.imsip.info/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP29942-PMLP10270-Saint-Sa%C3%ABns_-_Introduction_et_Rondo_Capriccioso,_Op._28_\(orch._score\).pdf](http://ks.imsip.info/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP29942-PMLP10270-Saint-Sa%C3%ABns_-_Introduction_et_Rondo_Capriccioso,_Op._28_(orch._score).pdf)

El blog de la musica clasica entretenida. (10 de May de 2012). Obtenido de La

belleza de escuchar: <http://labeledezadeescuchar.blogspot.com/2012/05/saint-Saëns-rondo-capriccioso.html>

Granat, E. (2015). *Critical Urtext Edition*. Keiser.

Granat, E. (s.f.). *Edi*.

Károlyi, O. (1982). *Introducing Music*. Pamplona-España.: Salvat,S.A.de ediciones, Arrieta.

LaRue, J. (2007). *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books, S.A.

Máximo Alzamendi, M. N. (5 de Mayo de 2009). *El Romanticismo desde la filosofía y*

la literatura. Obtenido de <http://blogdemav.blogspot.com/>
Jéssica Lourdes Cárdenas Ochoa.



Reizábal, M. L., & Reizábal., A. L. (2004). *Análisis Musical*. Barcelona-España.:

Editorial de Música-Boileau.

Rojeski, J. (2017). *Melómanos*. Obtenido de [http://www.melomanos.com/la-](http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/rondo/)

[musica/formas-musicales/rondo/](http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/rondo/)

Schoenberg, A. (1950). *El Estilo y la Idea* .

Silvela, Z. (2003). Historia del Violín . En Z. Silvela, *Historia del Violín* . España :

Entrelineas Editores .

Silvela, Z. (2003). Historia del Violin . En Z. Silvela, *Historia del Violin* (pág. 606).

Madrid: Entrelineas Editores.

Wikipedia. (10 de May de 2017). Obtenido de Wikipedia:

https://es.wikipedia.org/wiki/Camille_Saint-Sa%C3%ABns

Wikipedia. (8 de Julio de 2017). *Wikipedia*. Obtenido de

[https://es.wikipedia.org/wiki/Jota_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Jota_(m%C3%BAsica))